Scanned by CamScanner

غالب: ایک باز دید

پروفیسر یونس اگاسکر

غالب : ایک بازدید

پروفیسر یونس اگاسکر

عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۹۵

نام کتاب : غالب: ایک بازدید
مصنف : پروفیسر یونس اگاسکر
مطبع : گلوری یس پرنٹرس، دہلی
سرورق : اظہار احمد ندیم
کمپوزنگ : بلال انصاری، بھیونڈی، مہاراشٹر
ناشر : عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی

Ghalib : Ek Bazdeed
by Prof. Yunus Agaskar
Edition: 2017 ₹200/-
ISBN: 978-93-86872-41-8

ملنے کے پتے
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی-6
- کتب خانہ انجمن ترقی اردو، جامع مسجد، دہلی 011-23276526
- رائی بک ڈپو، 734، اولڈ کٹرہ، الہ آباد۔ 09889742811
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- بک امپوریم، اُردو بازار، سبزی باغ، پٹنہ-4
- کتاب دار، ممبئی۔ 022-23411854
- ہدیٰ بک ڈسٹری بیوٹرس، حیدرآباد
- مرزا ورلڈ بک، اورنگ آباد۔
- عثمانیہ بک ڈپو، کولکاتہ
- قاسمی کتب خانہ، جموں توی، کشمیر

arshia publications
A-170, Ground Floor-3, Surya Apartment, Dilshad Colony, Delhi - 110095 (INDIA)
Mob: +91 9971775969, +919899706640 Email: arshiapublicationspvt@gmail.com

بیوی نسیم اور بیٹی ثنا

کے نام

جو غالب سے کوسوں دور

مگر میرے دل سے بہت قریب ہیں۔

یونس اگاسکر

فہرست

ایک عنایت کی نظر

برسوں پہلے ممبئی یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو نے یکے بعد دیگرے اُردو سرٹی فکیٹ، ڈپلوما اور ایڈوانسڈ ڈپلوما کورس کی کلاسوں کا اجرا کیا تھا۔ ان کلاسوں میں ہر سال ایسے بالغ ذہن طلبہ بھی شریک ہوتے جو زبان وادب کا اچھا شعور رکھتے تھے۔ چناں چہ اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ایڈوانسڈ ڈپلوما کی کلاس میں ایسے متعدد طلبہ موجود تھے جو مزاج کی سنجیدگی اور شعور کی پختگی کے سبب پچھلی صدی کی جماعتوں سے ممتاز نظر آتے تھے۔

اس تعلیمی سلسلے کی تیسری اور آخری منزل ایڈوانسڈ ڈپلوما پار کر لینے کے بعد بھی ان طلبہ کے ذوق وشوق اور اُردو شعروادب سے لگاو میں کوئی کمی نہیں آئی تو انھوں نے راقم الحروف سے درخواست کی کہ وہ انھیں غالب پڑھائے۔ اس وقت یہ خاکسار گرودیو ٹیگور پروفیسر برائے تقابلی ادبیات کی حیثیت سے ایک بڑے کمرے میں جہاں پندرہ بیس طلبہ کی نشست کی گنجایش اور بلیک بورڈ کی سہولت مہیا تھی، مصروف کار رہا کرتا تھا۔ چناں چہ تقابلی ادبیات کے کمرے میں ان عاشقانِ غالب کی فرمایش کی تکمیل کا سامان کیا جانے لگا جس کا سلسلہ میری سبک دوشی کے بعد بھی یونی ورسٹی کے لیکچر کامپلیکس کے کمروں میں جاری رہا۔ ان بالغ نظر شاگردوں کی تسکین ذوق کے لیے

جن میں ایم اے اور پی ایچ ڈی کی سطح کے سند یافتہ طلبہ بھی شامل تھے، مجھے جو کاوش کرنی پڑی، اس نے مجھ پر غالب فہمی کے کئی در وا کیے اور مجھے ایسے جہان معنی کی سیر کرائی جہاں سے لوٹ آنے کی خواہش و گنجایش ہی باقی نہ رہی۔

غالب سے میری تجدید محبت اور اس کی شعری کائنات کے متنوع پہلوؤں کی باز دید کا سلسلہ بھی اسی تفہیم و تدریس غالب ہی سے شروع ہوا جو فی الوقت 'غالب: ایک باز دید' پر منتج ہوا ہے۔ میں اس سلسلے میں بہ طور خاص سہیل نورانی، نیر جا ٹھاکر، مسز سروج دیش پانڈے اور ڈاکٹر راجندر سامنت کا ذکر کرنا چاہوں گا جنھوں نے اپنی سرگرمی کے سبب ایک مدت تک مجھے غالب کے تعاقب میں سرگرداں رکھا۔

اسی زمانے میں ایک دن اچانک ایک گورے چٹے خوب رو جوان جنھیں اس تدریسی سرگرمی کی سن گن مل گئی تھی، میری کلاس میں وارد ہوئے اور میری اجازت سے اس گروہِ عاشقانِ غالب میں شامل ہو گئے۔ ان کا نام تھا ستیہ نارائن ہیگڑے۔ وہ نہ صرف فارسی، اردو اور غالب کے فدائی تھے بلکہ ان تینوں سے جڑے ہوئے لوگوں کا دل جیتنے میں بھی کامل تھے۔ چناں چہ وہ جلد ہی میرے بھی فرزند دل بند ہو گئے اور اس وقت مجھے غالب سے متعلق نت نئی مطبوعات سے نواز کر اس رشتے میں گرہ لگاتے رہتے ہیں۔

'غالب: ایک باز دید' میں شامل مضامین کا سلسلہ بھی ستیہ نارائن ہیگڑے ہی کی عنایت کردہ محترم پروفیسر ظفر احمد صدیقی کی مرتبہ نظم طباطبائی کی 'شرح دیوان اُردو ے غالب' کے مطالعے کے ساتھ ہی شروع ہوا جس میں دیگر شارحین کی گراں قدر کاوشات خصوصاً محترم شمس الرحمان فاروقی کی 'تفہیم غالب' بھی شامل ہوتی چلی گئیں۔ مجھ پر غالب فہمی کی راہیں آسان کرنے کے لیے میں ان تمام شارحین کا احسان مند ہوں۔

میرے ان مضامین کی ترتیب میں عزیزی ڈاکٹر رشید اشرف خان کی مساعی کو خاصا دخل رہا ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بہ اصرار اس کتاب کے پشت سرورق کی تحریر سے میری قدر افزائی بھی کی ہے۔ اس لیے ان کا شکریہ ادا کرنا ضروری ہے۔

اس کتاب کے عنوان میں شامل لفظ 'باز دید' کے تعلق سے عرض ہے کہ براہِ کرم اس میں اِدّعائیت نہ تلاش کیجیے گا۔ یہ ناچیز تالیف غالب شناسی کی ایک طالب علمانہ کوشش ہے جسے اہلِ فکر و نظر کی ادنا سی پذیرائی بھی حاصل ہو جائے تو میرے لیے باعث سعادت ہو گی۔

یونس اگاسکر

ممبئی، یکم نومبر ۲۰۱۷ء

نظم طباطبائی کی شرحِ دیوانِ اردوے غالبؔ

(مرتبہ ظفر احمد صدیقی)

دیوان غالب کے شرح نگاروں میں سید حیدر علی نظم طباطبائی کو اس اعتبار سے امتیازی حیثیت حاصل ہے کہ ان کی ''شرح دیوانِ اردوے غالب'' مرزا غالبؔ کے متداول دیوان کی اولین مکمل شرح ہے۔ اگر چہ قدامت کے اعتبار سے بھی طباطبائی کی شرح کو ممتاز کہا جا سکتا ہے مگر اس شرح کے نامور مرتب پروفیسر ظفر احمد صدیقی کے مطابق مزید تین پہلو ایسے ہیں جن کی بنیاد پر طباطبائی کی شرح کو انفرادی حامل کہا جا سکتا ہے:

۱) طباطبائی عربی و فارسی کے متبحر عالم اور ان دونوں زبانوں کی شعری روایت اور اصول نقد سے پوری طرح واقف تھے۔

۲) سخن فہمی و نکتہ سنجی سے بھی انھیں بہرۂ وافر ملا تھا جس کا اظہار اس شرح میں جا بجا ہوا ہے۔

۳) مشرقی شعریات سے واقفیت اور اس کے اطلاق و انطباق میں وہ بسا اوقات حالی و شبلی سے آگے نکل گئے ہیں۔

(ملاحظہ ہو مقدمہ مرتب شرح دیوان اردوے غالب از سید حیدر علی نظم طباطبائی ص ۳۳)

طباطبائی کی یہ شرح پہلی بار 1900ء میں شایع ہوئی تھی۔ زیر نظر ایڈیشن ٹھیک ایک سو گیارہ سال بعد پروفیسر ظفر احمد صدیقی کی ترتیب و تدوین کے ساتھ جنوری 2012ء میں منظر عام

پر آیا ہے۔ سات سو باون (752) صفحات پر مشتمل یہ ایڈیشن تدوین متن کے تمام تر اصولوں کو بروئے کار لاتے ہوئے جامعیت کے اعلاترین معیار تک پہنچنے کی سعی بلیغ کی عمدہ مثال ہے۔ محترم امتیاز علی عرشی، پروفیسر نذیر احمد، محترم رشید حسن خاں، پروفیسر حنیف نقوی، پروفیسر انصار اللہ نظر وغیرہ کی مثالی تدوینات کے بعد ظفر احمد صدیقی کی یہ کاوش اس سنہری زنجیر کی ایک روشن کڑی کے طور پر ہماری امیدوں کو تابناکی بخشتی ہے۔ تقریباً پچاس صفحات پر مشتمل ان کا مقدمہ بھی ان کی انتھک تلاش وجستجو اور تکمیل پسند طبیعت کی غمازی کرتا ہے اور جابجا دیے گئے حاشیوں اور فٹ نوٹوں سے ان کی بیدار مغزی اور نکتہ آفرینی ٹپکتی ہے۔ ان پر مستزاد شاداں بلگرامی کے وہ حواشی بھی ہیں جو بہ طور ضمیمہ شامل ہیں اور مرتب شرح نے اس ضمیمے کو بھی ایک تحقیقی مقدمے سے سجایا ہے۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اصل متن (شرح دیوان اردوے غالب از طباطبائی مطبوعہ 1900ء) کا تعارف بھی قارئین کے استفادے کے لیے پیش کر دیا جائے۔

شرح طباطبائی کی اشاعت اول کا یہ مدونہ نسخہ تاریخی حیثیت کا حامل ہے۔ پروفیسر ظفر احمد صدیقی کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق اس نسخے کو سید محمد علی نعمانی ملیح آبادی عرشؔ نے 28 رفروری 1901ء کو حافظ جلیل حسن جلیل مانک پوری کی خدمت میں ہدیتاً پیش کیا تھا۔ بعد میں یہ نسخہ سید اولاد حسین شاداں بلگرامی تک پہنچا جنھوں نے اس پر حواشی تحریر کیے۔ شاداں کے بعد یہ نسخہ ان کے متبنّیٰ سید اصغر حسین سمیعی کے پاس رہا۔ 1957ء میں انھوں نے اسے نظام الدین حیرت رام پوری کو فروخت کر دیا۔ اس کے کوئی تیس سال کے بعد 1987ء میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، دہلی کے مالک مولوی نیاز الدین سے قیمتاً حاصل کیا۔ اب یہ انھیں کی ملکیت ہے۔ پروفیسر ظفر احمد صدیقی نے اس شرح کی تدوین کے لیے یہ نسخہ عنایت کرنے اور اس سلسلے میں گراں قدر علمی مشوروں سے نوازے جانے کے لیے محترم فاروقی صاحب کا

بہ طور خاص شکریہ ادا کیا ہے۔

فاضل مرتب نے اشاعت اول کے اس نسخے کو بنیاد بناتے ہوئے انوار بک ڈپو، امین آباد، لکھنؤ کے شائع کردہ 1954ء کے ایڈیشن کو بھی جو اشاعتِ اول سے عموماً مطابقت رکھتا ہے، برائے استفادہ پیش نظر رکھا ہے اور بعد کی اشاعتوں سے جن میں تصحیفات و تحریفات کا تناسب بڑھتا چلا گیا ہے، صرفِ نظر کیا ہے۔

ویسے خود طباطبائی نے اپنی شرح کے لیے دیوان غالب کے جس ایڈیشن کو سامنے رکھا تھا وہ مطبع احمدی، شاہدرہ، دہلی سے 1861ء میں شائع ہوا تھا اور بہ قول مرتب "دیوان غالب کا مستند ترین ایڈیشن نہیں ہے۔" چناں چہ فاضل مرتب نے اس کے ہر ہر شعر کا نسخۂ عرشی سے مقابلہ کر کے متن اور کتابت دونوں کی اغلاط کی تصحیح کر دی ہے۔ البتہ جہاں شرحِ طباطبائی میں شامل دیوانِ غالب کا متن نسخۂ عرشی سے مختلف تھا اور طباطبائی نے اپنے ہی متن کے مطابق شرح تحریر کی تھی، وہاں متن کو شرح طباطبائی کے مطابق رکھتے ہوئے حاشیے میں نسخۂ عرشی کے اختلاف کی وضاحت کی گئی ہے۔

املا کے تعلق سے فاضل مرتب کا طرزِ فکر و عمل بھی توجہ کا مستحق ہے۔ فرماتے ہیں:

"اس کتاب میں اس کا التزام کیا گیا ہے کہ غالب کا کلام ہر جگہ ان کے پسندیدہ املا کے مطابق لکھا جائے۔ مختاراتِ غالب سے قطع نظر باقی مقامات پر جدید روش کتابت کی پیروی کی گئی ہے۔ املائے غالب کے سلسلے میں رشید حسن خاں کی تحریروں پر اعتماد کیا گیا ہے۔" (ص ۶۲)

ظفر احمد صدیقی کے مرتبہ ایڈیشن کی دیگر اہم خصوصیات کو بھی مختصراً بیان کرنا ضروری ہے کہ اس سے نہ صرف مرتب کی مساعی کا اعتراف ہوگا بلکہ اس وادی میں قدم رکھنے والوں کی بھی رہنمائی ہو سکے گی۔

(۱) شرح طباطبائی کے پہلے ایڈیشن میں نثری عبارتوں کو مضمون کے لحاظ سے الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹا نہیں گیا ہے۔ اس جدید ترتیب میں مضمون کے لحاظ سے پیرا گراف بنائے گئے ہیں۔

(۲) قدیم روش کتابت کو جدید روشِ کتابت میں بدلتے ہوئے مثال کے طور پر 'اوس' اور 'اون' کو 'اُس' اور 'اُن' کیا گیا ہے، نون غنہ سے نقطے کو نکال دیا ہے، ملا کر لکھے گئے لفظوں مثلاً 'ابتک' اور 'اسلیے' کو 'اب تک' اور 'اس لیے' کیا گیا ہے۔

(۳) شرح طباطبائی میں جن جن شخصیات کے نام آئے ہیں ان کے سالِ وفات قوسین میں درج کیے گئے ہیں اور عربی و فارسی زبان و ادبیات سے متعلق شخصیات کے سنینِ وفات ہجری تقویم میں تو سنسکرت، انگریزی و اردو و ادبیات سے متعلق شخصیات کے سنین وفات عیسوی تقویم کے مطابق درج کیے ہیں۔

(۴) شرح طباطبائی میں بہ طور استشہاد پیش کردہ عربی، فارسی، اردو کے اشعار کی تخریج کردی گئی ہے اور مراجع کا حوالہ دیتے ہوئے صفحہ نمبر اور اختلافِ متن کو بھی ظاہر کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں غیر مطبوعہ نایاب مخطوطات تک بھی رسائی حاصل کی گئی ہے۔

(۵) اگر کسی شعر کا انتساب غلط یا مشکوک ہو گیا ہے تو اس کی وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔

(۶) شرح طباطبائی میں نثری اقتباسات بھی نقل ہوئے ہیں جن میں حوالہ جات مفقود ہیں۔ ان اقتباسات کے مآخذ بھی تلاش کیے گئے ہیں اور متن میں اختلافات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔

(۷) عربی اشعار اور نثری عبارتوں کے اردو ترجمے بھی حواشی میں درج کیے گئے ہیں۔

(۸) نکتہ سنجی و سخن فہمی کے اعلا مرتبے پر فائز ہونے کے باوجود طباطبائی اشعار کی شرح میں کہیں کہیں چوک گئے ہیں یا جادۂ مستقیم سے ہٹ گئے ہیں۔ ایسے موقعوں پر صحیح صورتِ حال کی وضاحت کے لیے بھی حواشی تحریر کیے گئے ہیں۔

سچ تو یہ ہے کہ راقم الحروف نے اس کتاب اور اس کے فاضل مرتب کی چند نمایاں خصوصیات بیان کرنے پر ہی اکتفا کیا ہے ورنہ اس پٹارے میں اور بھی جادوئی کمالات بھرے ہوئے ہیں جن کا نظارہ اس کے مطالعے کے توسط ہی سے کرنا چاہیے۔ ویسے تحقیق وتصنیف کے مارے ہوؤں کو اس خیال ہی سے وحشت ہونے لگتی ہے کہ مذکورہ بالا خصوصیات کو کتابت وطباعت (خصوصاً کتابت اور اس کی تصحیح) کی خارزار وادی سے صحیح سلامت بچالانا کس قدر دیدہ ریزی وجگر سوزی کا طالب رہا ہوگا۔ اس کی ایک ادنا سی مثال یہ ہے کہ 1900ء کی مطبوعہ 'شرح دیوان اردوے غالب' میں غالب کے لیے ہر جگہ مصنف کا لفظ اس کی مخفف صورت میں یعنی 'مص' استعمال ہوا ہے۔ اسے نقل نویس یا ٹائپسٹ نے مصنف لکھا یا ٹائپ کیا ہے کہ نہیں، اس پر نظر رکھنا بھی ایک مستقل مصروفیت رہی ہوگی۔ (ویسے 'شرح دیوانِ اردوے غالب' میں شامل پہلی غزل کے پہلے شعر (مطلع) کی شرح کے آغاز ہی میں 'مص مرحوم' چھپا تھا جس میں سے 'مصنف' کا لفظ اس مدوّنہ ایڈیشن میں چھوٹ گیا ہے اور صرف 'مرحوم' رہ گیا ہے لیکن اس استثنا نے مرتب کی محنت کو مزید مسلّم کر دیا ہے۔)

زیر مطالعہ ایڈیشن کے صفحے صفحے سے مرتب کی سخت کوشی اور حق شناسی ٹپکتی ہے۔ انھوں نے اپنے کام کو اس قدر جامع ومانع بنایا ہے کہ حرف گیری کی گنجائش عموماً نہیں ملتی البتہ حواشی کے ذیل میں کہیں کہیں اشکال یا استفسار کی جانب ہے جس سے مزید علمی جستجو کے لیے راہیں کھلتی ہیں۔ زبان وبیان اور شعریات کے جو پہلو انھوں نے اجاگر کیے ہیں وہ بھی خاصے چشم کشا ہیں اور جہاں کہیں ایراد واختلاف کیا ہے وہ ہمارے علم میں گراں قدر اضافے کا باعث ہے۔

ذیل میں چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

دیوانِ غالب کے پہلے ہی شعر "نقش فریادی ہے الخ" کی شرح میں طباطبائی نے لکھا

ہے کہ ''مصنف کا یہ کہنا ہے کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔''

فاضل مرتب نے قدیم وجدید فارسی فرہنگوں (بہارِ عجم، فرہنگِ آنندراج، برہانِ قاطع، فرہنگ رشیدی وغیرہ) کی مدد سے طباطبائی کی تردید کی ہے اوران جیسے عالم کی اس رسم سے ناواقفیت پر حیرت کا اظہار کیا ہے۔

لغات سے استفادے کا ذکر آ گیا ہے تو اردو کے ایک نامانوس لفظ کی تحقیق میں مانک ہندی کوش مرتبہ رام چندرورما تک پہنچ کر مرزا ہادی رسوا کی امراؤ جان ادا تک رہنمائی حاصل کرنے کی حکایت بھی دلچسپ ہے۔ ملاحظہ ہو:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اس شعر کی شرح طباطبائی نے صرف ایک جملے میں ختم کر دی ہے۔ فرماتے ہیں:

''یعنی جس چیز کو تو عالمِ حقیقت کا حجاب سمجھتا ہے وہ رباب کا ایک پردہ ہے جس سے نغمہ ہائے رازِ حقیقت بلند ہیں مگر اس کے تال سُر سے تو خود ہی ہاٹو ہے، لطف نہیں اٹھا سکتا۔''

اس پر فاضل مرتب کا حاشیہ ملاحظہ ہو:

''ہاٹو ایک نامانوس لفظ ہے۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر عبدالرشید نے مختلف کتبِ لغات سے مراجعت کے بعد بتایا کہ اردو کے کسی لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا، البتہ ڈاکٹر عبدالرشید کی اطلاع کے مطابق 'مانک ہندی کوش' پانچواں کھنڈ، مرتبہ رام چندر ورما (ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ ۱۹۶۶ء)

میں اس کا اندراج کیا گیا ہے اور اس کے معنی رَہت یا وِہین درج کیے گئے
ہیں۔اس لغت سے یہ بھی معلوم ہوا کہ مرزا ہادی رسوا نے اس لفظ کا استعمال کیا
ہے۔میں نے تلاش کیا تو ''امراو جان ادا'' میں مجھے یہ لفظ مل گیا۔(بسم اللہ پر
بہت محنت ہوئی مگر ٹیپ ٹھمری کے سوا کچھ نہ آیا۔اس پر بھی لے سے ہاتو
رہیں۔)(ص ۶۱)''

اس کو کہتے ہیں عالم آرائی۔اہلِ اردو کو چاہیے کہ اردو کا کوئی لفظ ہماری لغتوں میں نہ ملے
تو مانک ہندی کوش بھی دیکھ لیا کریں۔

فاضل مرتب نے طباطبائی کے تسامحات سے بھی تعرض کیا ہے اور نہایت کام کی باتیں
بتائی ہیں۔ان میں سے ایک دو ملاحظہ ہوں:

غالب کا مشہور مطلع ہے :

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

طباطبائی فرماتے ہیں :

''یعنی آرزو کا دم بھرے جا،اس سے علاحدہ نہ ہو۔اگر شراب کھینچنے کو نہیں ملتی تو اس کا
انتظار ہی کھینچ۔کھینچ کی لفظ (طباطبائی نے لکھنؤ کے محاورے کے مطابق اسے مونث ہی لکھا ہے: یے
الف) شراب اور انتظار دونوں سے تعلق رکھتی ہے لیکن انتظار کھینچنا تو اردو کا بھی محاورہ ہے۔شراب
کھینچنا فارسی کا محض ترجمہ ہے کہ مے کشیدن وہ لوگ شراب پینے کے معنی میں بولتے ہیں۔''

فاضل مرتب نے غالب کے دفاع میں حاشیہ لگایا ہے کہ ''غالب نے یہاں انتظار کھینچنا
باندھا ہے نہ کہ شراب کھینچنا،اس لیے طباطبائی کا اعتراض ساقط ہے۔''(ص ۱۵۵)

طباطبائی نے ایک جگہ حالی کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے مگر فاضل مرتب کی انصاف پسند طبیعت نے ان کے وار کو نہ صرف بے اثر بنایا ہے بلکہ طباطبائی کی زیادتی کی بھی نشاندہی کی ہے۔ طباطبائی کی علمیت اور بزرگی کا احترام لازم مگر حق پسندی کا دامن بھی ہاتھ سے جانے نہ دینے کی روش قابلِ ستائش ہے۔ ملاحظہ ہو :

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر کے تعلق سے حالی نے خود مرزا غالب کے بیان کردہ مطلب کو 'یادگارِ غالب' میں نقل کیا ہے جس سے شعر کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ طباطبائی نے نہ صرف اس مطلب کو یک قلم خارج کردیا ہے بلکہ حالی پہ طنز بھی کیا ہے کہ "اس شعر کے معنی میں لوگوں نے زیادہ تدقیق کی ہے مگر جادۂ مستقیم سے خارج ہے۔"

فاضل مرتب نے حاشیہ لگا کر حالی کی پوری عبارت نقل کی ہے اور لکھا ہے کہ "لوگوں سے مراد یہاں حالی ہیں" نیز "طباطبائی کا طنز آمیز تبصرہ نامناسب ہے اور لطف یہ ہے کہ طباطبائی کی شرح حالی ہی سے ماخوذ ہے۔" (ص ۱۵۹)

سچ تو یہ ہے کہ طباطبائی کا طنز آمیز تبصرہ نہ صرف نامناسب ہے بلکہ ان کی سخن فہمی کو بھی معرضِ خطر میں ڈالنے کا باعث ہے۔ حالی نے 'یادگارِ غالب' میں خود غالب کی زبانی لفظ 'مکرر' کے استعمال کی جو توجیہہ پیش کی ہے (کہ پہلی بار ساقی صلائے عام کے انداز میں پوچھتا ہے 'کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق' اور دوسری بار مایوسی کے عالم میں یہی بات دہراتا ہے) وہ شعر کو فنی اعتبار سے نہایت بلند پایہ بناتی ہے۔ اسے جادۂ مستقیم سے خارج بتانا حالی کے ساتھ غالب کی نکتہ سنجی پر بھی حرف لانے کے مترادف ہے۔

غالب کے ’چکنی ڈلی‘ کی صفت میں کہے گئے فی البدیہہ اشعار میں سے تین شعروں پر طباطبائی نے گرفت کی ہے۔ وہ تین شعر یہ ہیں:

خاتمِ دستِ سلیماں کے مشابہ لکھیے
سرِ پستانِ پری زاد کے مانا کہیے
حجرالاسودِ دیوارِ حرم کیجیے فرض
نافہ آہوے بیابانِ ختن کا کہیے
وضع میں اس کو اگر سمجھیے قافِ تریاق
رنگ میں سبزۂ نوخیز مسیحا کہیے

طباطبائی کے نزدیک (۱) ’’مذاقِ اہلِ اردو میں یہ لفظ (مانا بمعنی مشابہ) نامانوس ہے۔ فارسیت مصنف کی یہاں اردو پر غالب ہوگئی ہے کہ لفظ مانا کو اردو میں قابلِ استعمال سمجھے۔‘‘ (۲) ’’حجرالاسود کو نافۂ آہو سے یا دیوارِ حرم کو بیابانِ ختن سے کچھ مناسبت نہیں۔‘‘ (۳) سمجھیے کا لفظ اس طرح نظم ہوا ہے کہ میم ساکن اور جیم متحرک ہوگیا ہے۔ اس لفظ کو اس طرح کسی نے نہیں موزوں کیا، نہ یوں محاورے میں ہے۔‘‘

فاضل مرتب نے سودا، میر، قائم اور شرر بدایونی کے شعروں کی مثالیں دے کر لفظ ’مانا‘ کے مانوس و مستعمل ہونے کو ثابت کیا ہے۔ اسی طرح ’حرم‘ اور ’آہو‘ کی مناسبت کو ہماری شعری روایت کا حصہ بتاتے ہوئے میر اور اقبال کے ان شعروں سے استشہاد کیا ہے :

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسو کی تیغ، کسو کے شکار ہو

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل

اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے

تیسرے اعتراض کے جواب میں انھوں نے بیخود موہانی کی 'شرح دیوانِ غالب' سے سودا، مومن اور شاہ عالم ثانی آفتاب کے شعروں کی شہادتیں پیش کی ہیں اور بیخود کا قول بھی نقل کیا ہے کہ 'مجھیے' میم کے سکون اور 'جیم' کی حرکت کے ساتھ ''محاورۂ اردو کے خلاف نہیں'' اور یہ کہ آفتاب نے تو اسے بہ طور ردیف باندھا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''یہ صورت اتفاقی نہیں بلکہ اس کے جواز میں کلام ہی نہ تھا اور عجب نہیں جو یہ مشاعرے کی طرح ہو۔''

طباطبائی کلامِ غالب میں مستعمل دو لفظوں 'یھاں' اور 'وھاں' کے سلسلے میں غالب کی املائی ترجیحات سے ناواقف تھے اور انھوں نے دو جگہ 'یھاں' اور 'وھاں' کے بہ جائے 'یہاں' اور 'وہاں' لکھنے اور بولنے پر اصرار کیا ہے۔ فاضل مرتب نے دونوں جگہ حاشیے لگا کر طباطبائی کے اصرار کو بے جا بتایا ہے اور اوّلین حاشیے میں مرحوم رشید حسن خاں کی تصنیف 'املاے غالب' کے حوالے سے ثابت کیا ہے کہ غالب 'یھاں' اور 'وھاں' کو افصح مانتے تھے۔ اس لیے ان لفظوں کو کسی اور طریقے سے لکھنا منشاے مصنف کے خلاف ہوگا۔

طباطبائی نے ایک جگہ میر اور غالب دونوں کے اکبر آبادی ہونے اور زبان آنے کی عمر اکبر آباد میں گزرنے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ان دونوں استادوں کی زبان یہ کہہ رہی ہے کہ نہ وہ دہلوی ہیں نہ یہ دہلوی ہیں۔'' اس کے بعد غالب کے خطوط سے دو جملے نقل کیے ہیں جن میں 'چھٹویں' (بمعنی چھٹے) اور 'کھسل پڑا' کو نشان زد کرتے ہوئے فرماتے ہیں: ''ان کے معاصرین میں کسی کی زبان پر دہلی و لکھنؤ میں یہ الفاظ نہیں تھے۔''

طباطبائی کے نقل کردہ دونوں جملے حسب ذیل ہیں :

''پارسلوں کا چھٹویں ساتویں دن پہنچنا خیال کر رہا ہوں۔''

''پلنگ پر سے کھسل پڑا، کھانا کھالیا۔''

فاضل مرتب نے 'چھٹویں' کے تعلق سے بتایا ہے کہ طباطبائی نے 'عود ہندی' سے جملہ نقل کیا ہے جس میں 'چھٹویں' چھپا ہے لیکن 'اردوے معلّٰی' میں 'چھٹے' ہے ''اس لیے ہوسکتا ہے 'چھٹویں' سہو کتابت ہو'' اور 'کھسل پڑا' کے لیے 'نوراللغات' کا حوالہ دیا ہے جس کے مطابق 'کھسلنا' کے معنی ہیں ''بیٹھے بیٹھے آہستہ آہستہ حرکت کرنا۔'' فاضل مرتب نے 'کھسل پڑا' والے جملے کی اصل عبارت نقل کی ہے جو اس طرح ہے:

''پلنگ کے پاس حاجتی لگی رہتی ہے۔ کھسل پڑا، بعد رفع حاجت پھر لیٹ رہا۔''

آگے لکھتے ہیں :

''سیاقِ کلام کو دیکھا جائے تو غالب نے اسے بالکل صحیح محل میں استعمال کیا ہے۔''

طباطبائی نے اس گفتگو کو خاصا طویل کر دیا ہے اور خصوصاً میر وسودا کی زبان پر ان کے اشعار کے حوالوں سے اعتراضات کیے ہیں۔ اسی میں 'موسِم' (بہ سین مکسور) کو 'برہم' کا قافیہ بنانے اور 'میِّت (بہ یاے مکسور) کو 'میَّت' (بہ یاے مفتوح) باندھنے کے عیب بھی شامل ہیں۔

فاضل مرتب نے خلافِ توقع طباطبائی کے اعتراضات کو خارج کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ امید کہ اس سلسلے میں راقم الحروف کی سعی نامشکور نہ ہوگی۔

'آبِ حیات' کے مطابق آتش کے اس شعر پر بھی اعتراض کیا گیا تھا کہ 'ہم دم' کا قافیہ 'بیگم' نہیں ہوسکتا۔

دخترِ رز مری مونس ہے، مری ہم دم ہے

میں جہاں گیر ہوں یہ نور جہاں بیگم ہے

کیوں کہ ترکی میں بیگم کے گاف پر پیش ہے۔اس پر آتش نے کہا تھا :

''جب ہم ترکی بولیں گے تو بیگُم (گاف مضموم) بولیں گے ۔اس وقت ہم اردو بول رہے ہیں اور اردو میں یہ لفظ بیگَم (گاف مفتوح) ہے۔''

ہمیں یقین ہے کہ میر کے سامنے بھی کوئی 'موہَم' اور 'میّت ' کے تلفظ کو بنیاد بنا کر ان کے شعروں پر اعتراض کرتا تو وہ بھی یہی کہتے کہ ''ہم اس وقت عربی نہیں اردو بول رہے ہیں اور اردو میں یہ دونوں لفظ مفتوح ہیں اور انھیں بہ کسر بولنا خلافِ محاورہ وخلافِ فصاحت ہے۔''

مندرجہ ذیل شعر کی شرح کے پیش نظر بھی یہ گمان ہوتا ہے کہ فاضل مرتب سے یہاں صرفِ نظر ہو گیا ہے:

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا ، رخسار رہنِ غازہ تھا

طباطبائی فرماتے ہیں:

''حسن کو باوجود استغنا ایسی احتیاج ہے کہ ہاتھ حنا کی طرف اور منہ غازے کی طرف پھیلائے (؟) ہوئے ہے۔''

شعر کا صاف مطلب یہ ہے کہ حسن کو دعوائے استغنا کے باوجود ہاتھوں اور چہرے کی کشش کو بڑھانے کے لیے حنا اور غازے کا ممنونِ احسان ہونا پڑا جو اس کی رسوائیِ اندازِ استغنا کا باعث ہوا۔ یہاں ہاتھ کے حنا کی طرف اور منہ کے غازے کی طرف پھیلائے (؟) ہونے کا محل نہیں ہے۔ ویسے استغنا، رہن اور مرہون میں رعایتِ لفظی بھی ہے جو غالب کو بہت مرغوب تھی۔

ایک اور مقام پر طباطبائی کا تسامح توجہ طلب ہے۔ غالب کا مطلع ہے :

شب کو وہ مجلس فروزِ خلوتِ ناموس تھا
رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس تھا

طباطبائی کی نامکمل شرح کے مطابق :

''لباس میں خار کا رہ جانا باعث بے چین ہونے کا ہے۔ غرض یہ ہے کہ اس کے سامنے شمع بے چین ہوئی جاتی تھی گویا اس کے لباس میں خار تھا۔''

حالاں کہ شعر میں شمع کی نہیں فانوس کی بے چینی کا مضمون ہے جس کی کسوت میں رشتۂ ہر شمع خار کی مانند چبھ رہا تھا۔ شمع کے ڈورے کو بھی خارِ شمع کہتے ہیں۔ غالب ہی کا شعر ہے :

فروغِ حسن سے ہوتی ہے حل ہر مشکلِ عاشق
نہ نکلے شمع کے پاسے ، نکالے گر نہ خار آتش

یہی خارِ شمع فانوس کی بے چینی کا سبب ہے۔ یعنی معشوق کی موجودگی میں شمع کا روشن رہنا فانوس کو منظور نہیں اس لیے جب تک فانوس کے اندر روشن ہر شمع جل کر بجھ نہ جائے فانوس کو قرار نہیں ملے گا کیوں کہ رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس ہے۔

ایک اور جگہ طباطبائی کی شرح اور شعر کی زبان پر کیے گئے ان کے اعتراض پر کلام کی گنجائش نکل آئی ہے :

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے

اس شعر کی شرح بیان کرنے سے قبل طباطبائی نے بلاغت کی بحث اٹھائی ہے اور تان اس پر توڑی ہے کہ دقیقہ سنج لوگ ''مصنف کے اس شعر میں ضرور کہیں گے: کیا مرغی ہے جو راکھ کریدتی ہے۔''

اس کے بعد شرح کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''معنی شعر کے یہ ہیں کہ سوزِ غم سے میں جل کر راکھ تو ہو گیا، دل بھی جل گیا ہوگا۔ تمھیں شیوۂ دلربائی و دل بری نے اس وہم میں ڈالا ہے کہ

اس کا دل نہ جلا ہوگا، اسے ڈھونڈ کر جلانے کے لیے لے جانا چاہیے اور یہ
مضمون سراسر غیر واقعی ہے اور امورِ عادیہ میں سے نہیں ہے، اس سبب سے
بے مزہ ہے۔ شعر میں بیتی ہوئی بات زیادہ مزہ دیتی ہے۔"

عرض ہے کہ نہ مضمون غیر واقعی ہے اور نہ ہی لفظ 'کریدنا' بلاغت سے عاری ہے۔ ہندوؤں میں مُردوں کو جلانے کے بعد جب چتا کی آگ ٹھنڈی ہو جاتی ہے تو استھیاں اکٹھا کر کے انھیں سپردآب کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے استھیاں تلاش کرنے کے لیے (جسے پھول چننا کہا جاتا ہے) راکھ کا کریدنا ضروری ہوتا ہے۔ غالب نے اسی عمل کے مشاہدے کے بعد اس انوکھے مضمون کو شعر میں باندھا ہوگا جس کا لطف اٹھانے اور جس کی داد دینے سے طباطبائی قاصر رہے۔

ایک اور شعر کے سلسلے میں بھی اپنی ناقص رائے پیش کرنے کی اجازت چاہوں گا:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

اس شعر کی تشریح طباطبائی نے دو جملوں میں ختم کر دی ہے۔ فرماتے ہیں :

"یہ محاورہ ہے کہ ہم اس بات کے سر ہو گئے یعنی سمجھ گئے۔ یعنی جب تک تیری زلف
میرے حال سے باخبر ہو میرا کام تمام ہو جائے گا۔"

اس پر فاضل مرتب نے درست استدراک کیا ہے کہ 'سر ہونا' بہ معنی سمجھ جانا یا باخبر ہونا کی تائید اردو کتبِ لغات سے نہیں ہوتی۔ زیرِ بحث شعر سے متعلق پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ شعر کا یہ مطلب ہرگز نہیں۔ سہا مجددی کے مطابق سر ہونا کے معنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہیں۔

اس کے بعد الطاف حسین حالی کی رائے پیش کی ہے کہ "شاید شاعر کی مراد یہ ہے کہ وصل کی تیاری کے وقت جو معشوقہ کی زلفیں سر گوندھنے کے لیے کھلتی ہیں، دیکھیے وہ وقت کب آتا ہے۔

ظاہراً اس وقت تک عمر ختم ہو جائے گی۔"

اخیر میں پروفیسر نیّر مسعود کی عالمانہ کتاب 'تعبیرِ غالب' میں شامل شرح کو سب سے عمدہ اور سیر حاصل بتاتے ہوئے اس کا ماحصل پیش کیا ہے، جس میں ساری عمر آہ وزاری میں گذرنے اور معشوق کی زلف تک دست رس حاصل کرنے کے لیے کئی عمریں درکار ہونے کی بات کہی گئی ہے اور یہ کہ اتنے طویل زمانے تک عاشق کا زندہ رہنا اور وصل محبوب حاصل ہونا ممکن نہیں۔

راقم الحروف کے نزدیک اس شعر کو غالب کے ایک اور شعر سے ملا کر دیکھیں تو جو مطلب برآمد ہوتا ہے وہ زیادہ قابل قبول لگتا ہے۔ اس شعر میں معشوقِ ازلی کے سجنے سنورنے کی غیر مختتم کیفیت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

آرایشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دایم نقاب میں

طباطبائی کے مطابق اس شعر میں:

"نقاب استعارہ ہے حجابِ قدس سے۔ آئینہ اس میں علمِ مَا یَکُونُ وَمَا کَانُ ہے اور آرائشِ جمال سے فارغ نہ ہونا تفسیر کُلُّ یَومٍ هُوَ فِی شَانٍ ہے۔"

راقم الحروف کے خیال ناقص میں زیر بحث شعر میں بھی زلف کے سر ہونے سے مراد آرائشِ جمال سے فارغ ہونا ہے جو اس لیے ممکن نہیں کہ کُلُّ یَومٍ هُوَ فِی شَان۔ زلف کے سر ہونے کا مطلب اس پر عاشق کو دست رس حاصل ہونا نہیں ہے بلکہ آرائشِ جمال کا اختتام تک پہنچنا ہے اور تب تک نہ جانے کتنی عمریں بیت جائیں۔ شاعر کی عمر بھی معشوقِ ازلی کی توجہ پانے کے لیے کی جانے والی آہ وزاری ہی میں نکل جائے گی۔

اسی خیال کو نگاہ کا زاویہ بدل کر قدرے پر لطف انداز میں اس طرح پیش کیا ہے غالب نے:

تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

نکتہ سنجی وسخن فہمی کے اعلا مرتبے پر فائز ہونے کے باوجود طباطبائی کے اشعار کی شرح میں کہیں کہیں چوک جانے یا غالب پر اعتراض کرنے کی رو میں جادۂ مستقیم سے ہٹ جانے کی چند مثالیں جن پر مرتب نے حاشیہ آرائی کی ہے، خود مرتب کی نکتہ سنجی وسخن فہمی پر دلالت کرتی ہیں اور مزید ایسی مثالیں پیش کرنے سے جن پر فاضل مرتب نے کلام نہیں کیا ہے، ان کے علمی و تحقیقی مرتبے پر ہرگز آنچ نہیں آسکتی۔ ان مثالوں کے پیش کرنے سے محض تلاشِ غالب کے سلسلۂ غیر مختتم کو قدرے آگے بڑھانا مقصود ہے، ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ فاضل مرتب کے تعاقب میں دو قدم چلنے کی صلاحیت اور سکت بھی ان سطروں کے لکھنے والے میں نہیں ہے۔ جادۂ مستقیم سے ہٹ جانے والے طباطبائی سے راہ پوچھنے والا قاری کہیں خود بھی بھٹک نہ جائے، اس لیے صحیح صورتِ حال پیش کرنے میں کی گئی فاضل مرتب کی حاشیہ نویسی بذاتِ خود کئی رہنما مینار قایم کرتی ہے۔

اس کے باوجود کہیں کہیں طباطبائی کی بات درست اور فاضل مرتب کا ایرادنا قابل قبول معلوم ہوتا ہے مثلاً غالب کے اس شعر میں طباطبائی نے ''سخت قریب'' کو ''بہت قریب'' کے معنی میں مستعمل بتایا ہے اور اسے محاورۂ فارسی قرار دیا ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اس پر فاضل مرتب کا حاشیہ ملاحظہ ہو :

''طباطبائی نے 'سخت' کو 'قریب' کی صفت بتاتے ہوئے 'سخت قریب' پڑھا ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی کو اس سے اختلاف ہے۔ ان کی رائے ہے کہ 'دامِ سخت' پڑھنے میں کوئی قباحت

نہیں اس لیے 'سخت قریب' پڑھنے پر طباطبائی کا اصرار ترجیح بلا مرجح ہے۔"

راقم الحروف کے نزدیک یہ کہنا کہ سخت قریب پڑھنے پر طباطبائی کو اصرار تھا، درست نہیں۔ انھوں نے اس شعر کی شرح بیان ہی نہیں کی ہے بس اتنا لکھ دیا ہے کہ ''سخت قریب محاورۂ فارسی میں بہت قریب کے معنی پر ہے۔'' اس میں اصرار کہاں ہے؟

علاوہ ازیں دوسرا مصرع :

اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

خود اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ دام آشیانے سے بہت قریب تھا ورنہ اڑتے ہی گرفتار ہونے کی نوبت کیوں آتی؟

غالب نے ایک اور شعر میں بھی ''سخت'' بہت یا نہایت ہی کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

غالب سے قبل میر نے بھی اپنے ایک مقطع میں یہ لفظ اسی معنی میں استعمال کیا ہے:

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

غالب کے ایک اور شعر کی شرح سے بھی فاضل مرتب نے پروفیسر حنیف نقوی مرحوم ہی کے حوالے سے اختلاف کیا ہے۔ شعر اور طباطبائی کی شرح ملاحظہ ہو :

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا

''یعنی دروازہ کھلا پائیں تو بے پکارے ہی اندر چلے جائیں۔ یہ تاب کس کو ہے کہ ہم

پکاریں اور کھلے۔''

اس پر فاضل مرتب نے حاشیہ لگایا ہے :

''بقول پروفیسر حنیف نقوی: معنی برعکس ہیں۔ یار کا دروازہ ہمارے پکارنے پر ہمارے لیے کھلے تب تو ایک بات بھی ہے اور اگر ہمہ وقت سب کے لیے کھلا ہوا ہے یعنی وہاں سب ہی کو بار حاصل ہے تو ایسی جگہ جا کر اپنی عزت گنوانے سے فایدہ؟''

عرض ہے کہ یہاں لفظ ''گر'' طباطبائی کے بیان کردہ معنی کو وزن کا حامل بنا رہا ہے یعنی ہمارے جانے کی شرط یہ ہے کہ دروازہ ہمارے انتظار میں کھلا رہے نہ کہ ہمارے پکارنے پر کھلے۔ اس شعر میں اُدعُونِی اَستَجِبْ لَکُمْ (سورۂ غافر: ۴۰، آیت ۶) کی تلمیح بھی پوشیدہ ہے۔ غالب نے خدا کی اس شرط سے انحراف کر کے الٹے اپنی شرط لگا دی ہے۔

[مذکورہ بالا آیت کا حوالہ دیتے ہوئے راقم الحروف نے غلطی سے فَاستَجِبْ لَکُمْ لکھ دیا تھا۔ محبِ مکرم پروفیسر ظفر احمد صدیقی نے توجہ دلائی کہ درست قرأت اَستَجِبْ لَکُمْ ہے۔ میری درخواست پر آپ نے سورۃ کا نام و نمبر اور آیت کا نمبر بھی مہیا کیا۔ خدا انہیں جزائے خیر سے نوازے۔ علاوہ ازیں عزیز مکرم ڈاکٹر جاوید رحمانی نے یاد دلایا کہ غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے بھی خاکسار کے موقف کی تائید ہوتی ہے۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ وخود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اس علمی تعاون کے لیے بندہ ڈاکٹر جاوید رحمانی کا ممنون ہے۔)

طباطبائی نے لفظ ''کافر'' کے تلفظ کے بارے میں بھی ایک دلچسپ بات بتائی ہے کہ اہلِ ایران اسے مفتوح بولتے ہیں۔ غالب کی مشہور غزل :

دایم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

کے ایک شعر میں کافر کا قافیہ مفتوح لایا گیا ہے۔

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں

طباطبائی فرماتے ہیں :

''لفظ کافر میں اہلِ زبان 'ف' کو زیر پڑھتے ہیں لیکن عجم کا محاورہ زبر ہے۔ اسی سبب سے اس کو ساغر کے ساتھ قافیہ کرتے ہیں۔''

(کاش 'موسم' اور 'میت' کو مکسور بولنے پر اصرار کرتے وقت طباطبائی کو یہ بات یاد رہتی کہ اردو محاورے میں یہ دو لفظ بھی مفتوح ہیں۔)

غالباً غالب کافر کو مفتوح ہی درست سمجھتے تھے یا اہلِ عجم کی تقلید کو ترجیح دیتے تھے کیونکہ انھوں نے ایک اور غزل میں بھی اسے مفتوح باندھا ہے۔

گھر جب بنالیا ترے در پر کہے بغیر
جانے گا اب بھی تو نہ مرا گھر کہے بغیر

اس غزل میں ساغر، ستمگر، خنجر اور مکرر کے ساتھ کافر کا قافیہ ملاحظہ ہو:

چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کا پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر

ویسے یہ لفظ غالب کے 'صبح دم دروازۂ خاور کھلا' والے قصیدے کے ایک مشہور شعر (مقطع) میں بھی بطور قافیہ آیا ہے اور مفتوح ہی ہے۔

دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

اور حجازی لے کے حامل اقبال کی ایک منسوخ غزل میں بھی غالباً عجم کی تقلید ہی کے نتیجے میں 'کافر' مفتوح بندھا ہے۔

خارِ صحرا نہ سہی دشت کے پتھر ہی سہی
میرا چھالا نہیں پھوٹا تو مقدر ہی سہی

کے مطلع والی غزل کا ایک شعر ہے :

ان کو کافر جو کہیں ہم تو یہ ملتا ہے جواب
تم کو اسلام مبارک ہو، میں کافر ہی سہی

(ملاحظہ ہو ابتدائی کلام اقبال : بہ ترتیب مہ و سال از ڈاکٹر گیان چند، اردو ریسرچ سینٹر، حیدر آباد، اشاعتِ دوم 1993ء ص:58)

برسبیلِ تذکرہ عرض ہے کہ یہ لفظ مراٹھی میں بھی مستعمل ہے اور مفتوح ہی ہے۔

عرض کر چکا ہوں کہ زیرِ نظر تدوین میں شاداں بلگرامی کے حواشی بھی بہ طور ضمیمہ شامل ہیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر تین حاشیوں کا ذکر اپنی گفتگو میں شامل کرتا چلوں۔

غالب نے لفظ 'حریف' کو کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ 'کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق' کی مثال تو سبھی کو معلوم ہے۔ ایک اور شعر ہے:

نہ کہہ کسی سے کہ غالب نہیں زمانے میں
حریف رازِ محبت مگر در و دیوار

طباطبائی فرماتے ہیں:

''رازِ محبت کسی اور سے نہ کہہ کہ اس راز کا محل اعتماد در و دیوار کے سوا اور کوئی زمانے میں نہیں اور در و دیوار سے باتیں کرنا فعلِ عبث ہے۔ حاصل یہ ہوا کہ رازِ محبت کبھی منہ سے نہ نکالنا چاہیے۔''

شاداں بلگرامی نے خوب توجہ دلائی ہے (دیکھیے ضمیمہ، حواشی شاداں بلگرامی، ص: 656) کہ ''منتہائے اخفائے راز کی تاکید میں کہتے ہیں 'دیوار ہم گوش دارد۔ کیوں کہ (بمعنی چوں کہ) در و دیوار میں قابلیت افشائے راز کی نہیں لہٰذا ان سے رازِ محبت کہہ سکتے ہیں۔''

غالب نے بھی در و دیوار کو حریفِ رازِ محبت بتا کر ان سے حرفِ راز کہنے کو ترجیح دی ہے جس سے طباطبائی صرفِ نظر کر گئے۔

مندرجۂ ذیل شعر میں شاداں نے 'میں' اور 'ہم' میں شتر گربہ بتایا ہے۔

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

راقم الحروف کے نزدیک اس شعر میں چوں کہ مکالمہ ہے اس لیے عاشق کا خود کے لیے 'ہم' کا صیغہ استعمال کرنا قطعی فطری ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ تیرے چاہنے والے میرے سوا بھی ہیں اور سب کی یہی تمنا ہے۔

غالب نے ایک اور شعر میں بھی مکالمے کے درمیان 'آپ' اور 'تم' کے صیغے لا کر جو لطفِ کلام پیدا کیا ہے وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے 'تم نے کیا مزا پایا'

طباطبائی نے بعض اوقات زبان و بیان کے نکات کے بیان کرنے میں شرح کو

بالائے طاق بھی رکھ دیا ہے مثلاً:

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

اس شعر کی شرح بیان کرنے کی بجائے فرماتے ہیں :

''چھٹنا اور چھوٹنا ایک ہی معنی پر ہیں۔ الف تعدیہ بڑھانے کے بعد (ٹ) کا (ڑ) کر دینا فصیح ہے۔یعنی چھڑانا فصیح ہے اور چھٹانا غیر فصیح اور چھوڑنا اور چھڑانا دونوں متعدی ہیں۔ چھوٹنا سے چھوڑنا متعدی بہ یک مفعول ہے جیسے پھوٹنا سے پھوڑنا اور ٹوٹنا سے توڑنا اور چھڑانا متعدی بہ دو مفعول ہے۔''

شاداں بلگرامی نے اس پر حاشیہ چڑھایا ہے کہ''چھڑوانا البتہ بولتے ہیں''

ایسے میں ذہن میں سوال سر اٹھاتا ہے کہ اگر چھڑانا متعدی بہ دو مفعول ہے تو کیا چھڑوانا متعدی بہ سہ مفعول ہے؟ اس کی مزید مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ بولنا، بلانا اور بلوانا، رونا، رلانا اور رلوانا (کام) کرنا، کرانا اور کروانا۔

اخیر میں ایک بات اور !

فاضل مرتب نے اپنے مقدمے میں یہ اطلاع بھی بہم پہنچائی ہے کہ''طباطبائی کی یہ شرح ان کی درسی تقریروں کا مجموعہ ہے جسے ان کے چند ذہین طالب علموں نے جمع کیا ہے، پھر نظر ثانی اور ترمیم و اضافے کے بعد طباطبائی نے اسے کتابی شکل دے دی ہے۔''

طباطبائی نے ایک جگہ (ص:۱۸۲) رعایتِ لفظی پر گفتگو کرتے ہوئے کہا ہے :

''اس میں اس قدر افراط و تفریط کو دخل دے دیا ہے کہ اس ضلع کے خیال سے حسنِ معنی و سلاستِ الفاظ تک کا خیال نہیں رکھتے جیسے امانت نے ایک مرثیے میں کہا ہے :

''شامی کباب ہو کے پسندِ اجل ہوئے''

فاضل مرتب نے حاشیے میں بتایا ہے کہ:

''دیوانِ امانت مراثی سے خالی ہے، اس لیے اس مصرعے کی تخریج نہیں ہو سکی۔''

قیاس کہتا ہے کہ طباطبائی نے مرثیہ نہیں مصرع کہا ہوگا جو ان کے لیکچر کو محفوظ کرنے والے شاگرد کی غلطی سے مرثیہ لکھا گیا اور طباطبائی بھی اس چور کو نہ پکڑ سکے ورنہ انھیں اتنا تو پتا ہوگا کہ 'دیوانِ امانت' میں کوئی مرثیہ نہیں ہے۔

ویسے یہ مصرع خود ہی کہہ رہا ہے کہ میں مرثیے کی گوں کا نہیں ہوں۔

☆☆☆

غالب کے بعض شعروں کی بازدید

'شرحِ طباطبائی کے تناظر میں'

غالب کے متداول دیوان کی شرحوں میں سید حیدر علی نظم طباطبائی کی 'شرحِ دیوانِ اردوئے غالب' کو طباطبائی کی علمیت، سخن سنجی، نکتہ رسی اور مشرقی شعریات سے ان کی گہری واقفیت کے سبب امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ طباطبائی کی یہ شرح ان کی درسی تقریروں کا مجموعہ ہے جسے ان کے طالب علموں نے جمع کیا ہے اور طباطبائی نے نظر ثانی اور ترمیم واضافے کے بعد اسے کتابی شکل دی ہے۔ نظر ثانی اور ترمیم واضافے نے یقیناً اس شرح کی قدر و قیمت میں غیر معمولی اضافہ کیا ہوگا لیکن قاری کو جگہ جگہ اس کمی کا احساس ہوتا ہے کہ متعدد اشعار کی شرح میں زبان و بیان اور شعریات کے نکات کو زیر بحث لا کر اپنی گفتگو کو کئی صفحات کی طوالت دینے والے طباطبائی بعض توجہ طلب شعروں سے سرسری گزر گئے ہیں یا اُن کی شرح میں اس قدر اختصار برت گئے ہیں کہ قاری شعر کی معنویت تک پہنچنے سے قاصر رہ جاتا ہے۔ کہیں کہیں تو ادبیات، لسانیات اور شعریات پر گفتگو کرتے ہوئے طباطبائی شعر کی شرح سے صرف نظر ہی کر گئے ہیں۔ فی الوقت ایسے چند شعروں پر گفتگو مقصود ہے جن کی شرح طباطبائی کی توجہ کی کمی کے سبب نہ صرف ناتمام یا ناقص رہ گئی ہے بلکہ اُن کے بعد آنے والے شارحین کی نکتہ رسی میں رخنہ اندوزی کا سبب بھی ہوئی ہے۔

☆ غالب کی مشہور غزل 'دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلی نہ ہوا' کا دوسرا شعر ہے:

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریفِ دمِ افعی نہ ہوا

طباطبائی کے مطابق:

''مشہور ہے کہ زمرد کے سامنے سانپ اندھا ہو جاتا ہے۔مگر تیرا سبزۂ خط کیسا زمرد ہے کہ افعیِ زلف پر اس کا اثر نہ ہوا یعنی خط نکل آنے کے بعد بھی زلف کی دل فریبی میں فرق نہیں آیا۔''

یہاں تخریج کے طور پر زمرد کے سامنے سانپ کے اندھا ہو جانے کی روایت کے ایک قدیم ماخذ 'دریائے لطافت' کا حوالہ دینا بے محل نہ ہوگا۔راقم الحروف کے پیش نظر انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد (دکن) کا ۱۹۳۵ء میں شایع کردہ ترجمۂ دریائے لطافت ہے جس کے مرتب مولوی عبدالحق اور مترجم پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی ہیں۔اس کے باب دوم بہ عنوان 'دہلی کے مختلف فرقوں اور محلوں کی زبان کے تحت 'پہلی فصل: مختلف فرقوں کی زبان' کے ذیل میں انشاءاللہ خاں انشا نے جو مثالیں دی ہیں، ان میں سے حسب ذیل مکالمے اور اس کی تشریح میں اس روایت کا سراغ ملتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''(الف) کل مُنّا سبز دوپٹا اوڑھے بیٹھی تھی۔مجھے دیکھ کہنے لگی 'میری طرف دیکھا تو اندھا ہو جائے گا'۔ میں نے کہا 'میں کالا ناگ ہوں مجھ سے ڈرو'۔ ہنس کر کہا 'دوپٹے کا رنگ تو دیکھ کہ کس طرح اندھا نہ ہو جائے گا'۔

انشا آگے لکھتے ہیں:

''عبارت (الف) کے معنی یہ ہیں کہ سانپ زمرد کو دیکھ کر اندھا ہو جاتا ہے۔محبوبہ (مُنّا نام ایک طوائف) طرف ثانی کو (اس کے قول کے

مطابق) سانپ اور اپنے سبز دو پٹے کو زمرد ٹھہراتی ہے۔"

(دریائے لطافت ص ۴۱-۴۲)

اس شعر کی تشریح میں 'دمِ افعی' پر توجہ نہ دینے کے سبب یہ شرح راہِ مستقیم سے بھٹک گئی ہے۔ 'یہ زمرد بھی حریفِ دم افعی نہ ہوا' سے صاف ظاہر ہے کہ غالب کے نزدیک زمرد کے سامنے سانپ اندھا نہیں ہوجاتا بلکہ سانپ کی پھنکار (دمِ افعی) کے سامنے زمرد ٹک نہیں پاتا اس لیے یہ زمرد (یعنی سبزۂ خط) بھی حریفِ دمِ افعی (کاکل سرکش کا مقابلہ کرنے والا) نہ ہوسکا۔ دراصل اس شعر میں زمرد کے سامنے سانپ کے اندھا ہونے کے روایتی تصور کے برخلاف سانپ کی پھنکار سے زمرد کے ٹکڑے ہوجانے یا اس کے ماند پڑ جانے کے تصور کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

اسی غزل کے مقطع میں 'حریفِ دمِ عیسیٰ' کی ترکیب آئی ہے جسے 'حریفِ دمِ افعی' کی طرح نظر انداز تو نہیں کیا گیا ہے مگر اس پر قرار واقعی توجہ نہ دینے کے سبب شعر کی تفہیم گڑبڑا گئی ہے:

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

طباطبائی فرماتے ہیں:

"اس شعر میں معنی کی نزاکت یہ ہے کہ شاعر حرکتِ لبِ عیسیٰ کو صدائے عیسیٰ کی حرکت سے مقدم سمجھتا ہے۔ کہتا ہے کہ میں پہلی حرکتِ لب ہی کے اوجھڑ سے مر گیا اور حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا یعنی دمِ عیسیٰ سے معاملہ نہ پڑا اور ناتوانی کے سبب صدائے عیسیٰ کے سننے کی نوبت ہی نہ آئی۔"

فارسی و اُردو کی شعری روایت کے مطابق حضرت عیسیٰ بیمار کو اچھا کرنے کے لیے پہلے 'قم باذنِ ربک' کہہ کے اُس پہ دم کرتے تھے تو وہ صحت یاب ہوجاتا تھا۔ شاعر نے محض صدائے قم کے لیے ہونے والی حرکتِ لب کے صدمے سے موت آنے کی بات کہی ہے جس کے سبب صدائے عیسیٰ

اور پھر دمِ عیسیٰ تک نوبت پہنچ ہی نہ پائی۔ اپنی ناتوانی کے باوجود عاشق اگر صدائے عیسیٰ کے لیے ہونے والی حرکتِ لب اور صدائے عیسیٰ کا صدمہ اُٹھالیتا تو حریفِ دمِ عیسیٰ ہونا مشکل نہ ہوتا اور اس کی جان بچ جاتی۔

طباطبائی اگر ''ناتوانی کے سبب صدائے عیسی کے سننے کی نوبت ہی نہ آنے پائی'' کہنے کے بجائے ''ناتوانی کے سبب دمِ عیسیٰ کا حریف بننے کی نوبت ہی نہ آنے پائی'' کہتے تو شعر کی تفہیم مکمل ہوجاتی کہ نفسِ عیسوی اوروں کی طرح عاشق کے لیے بھی جاں بخش ثابت ہوتا۔

غالبًا طباطبائی کی قدرے گنجلک شرح ہی کے نتیجے میں شمس الرحمان فاروقی جیسے درّاک شارح نے بھی نفسِ عیسوی کے باعث موت آجانے کا مفہوم اخذ کیا ہے اور اس مضمون کے نہ صرف فرسودہ ہونے کا فیصلہ سنایا ہے بلکہ درد کے ایک شعر اور امیر خسرو کے ایک قطعہ کا حوالہ دے کر غالب کے شعر کو کم زور بھی بتایا ہے۔

فرماتے ہیں:

''نفسِ مسیح یا نفسِ عیسیٰ کے سامنے یا اس کے باعث موت آجانے کا مضمون نیا نہیں ہے۔ درد کا نہایت زبردست شعر ہے:

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں میں
نفسِ عیسوی ! چراغ ہوں میں

نفسِ عیسوی جاں بخش ہے لیکن کبھی کبھی قاتل بھی ہوسکتا ہے۔ اس کی ایسی دلیل مہیا کی ہے کہ میر درد کے اعجازِ سخن گوئی پر ایمان لائے ہی بنتی ہے۔ امیر خسرو کا بھی نہایت عمدہ قطعہ ہے:

از گفتنِ مدح دل بمیرد
شعر ارچہ تر و فصیح باشد

گردد ز نفس چراغ مردہ
گر خود نفسِ مسیح باشد

ان اشعار کے سامنے غالب کا شعر کمزور معلوم ہوتا ہے اور مضمون بھی پیش پا افتادہ ہے یعنی عاشق کی ناتوانی اور لاغری۔" (تفہیمِ غالب۔ص:۳۹)

سچ تو یہ ہے کہ غالب نے اس شعر میں نفسِ عیسوی سے نہیں جنبشِ لب عیسیٰ سے موت آجانے کی بات کہی ہے جو ایک نیا مضمون ہے اور درد اور امیر خسرو کے پیش کردہ مفہوم سے جداگانہ شناخت کا حامل بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غالب ایک اور شعر میں اس خیال کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو غالب کا یہ شعر:

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

طباطبائی نے اکثر اشعار کی تشریح میں لفظی مناسبتوں اور رعایتوں کو بہ طور خاص بیان کیا ہے اور ان سے پیدا ہونے والے حسنِ کلام کی تحسین یا ذوقِ سلیم پر گراں گزرنے والے تصنع پر تعریض کی ہے۔ ایسے میں مندرجۂ ذیل شعر میں مستعمل 'نشۂ فکرِ سخن' اور 'تریاکیِ قدیم' کی تراکیب کو نظر انداز کر کے طباطبائی کا محض ایک جملے میں شرح کو سمیٹ لینا اور شعر کے ساتھ انصاف نہ کرنا کھٹکتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

تازہ نہیں ہے نشۂ فکرِ سخن مجھے
تریاکیِ قدیم ہوں دودِ چراغ کا

اس شعر کی شرح میں فرماتے ہیں: 'دود بہ معنی فکر اور چراغ استعارہ ہے کلامِ روشن سے۔'
اس شعر کی سب سے اچھی اور مکمل شرح بیخود دہلوی کے ہاں ملتی ہے۔ فرماتے ہیں:

''تریاک کے معنی افیون کے بھی ہیں اور چنڈو کے چھینٹے کو بھی کہتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ جس طرح چنڈو باز چراغ کی لو کے ذریعے سے افیون کا دھواں نَے کی وساطت سے حقّے کی طرح کھینچتے ہیں اور پیتے ہیں، اسی طرح دودِ چراغ سے نشۂ فکرِ سخن کرتا ہوں۔''

''قاعدہ ہے کہ فکرِ سخن یا مشقِ سخن زیادہ تر رات کے وقت کی جاتی ہے اور رات کو لکھنے کی غرض سے شمع یا چراغ کا قریب ہونا بھی لازمی ہے۔'' (مرأۃ الغالب: ص۔ ۶۵)

اُنیسویں صدی کی دلّی میں آئینِ انگلیشیہ نافذ ہو چکا تھا۔ گھر میں جوا خانہ چلانے کے جرم میں غالب بھی ماخوذ ہوئے تھے۔ برہانِ قاطع کے قضیے میں دلی کی عدالت میں ازالۂ حیثیت عرفی یا ہتکِ عزت کا مقدمہ بھی دائر کر چکے تھے۔ اس لیے اس حقیقت سے غالب اچھی طرح واقف ہوں گے کہ انگریزوں کے نافذ کردہ کرمنل کوڈ کے تحت کسی پر فردِ جرم عاید کرنے سے قبل اس جرم کی تفتیش اور اس کا اندراج ہوتا ہے اور ملزم کو اس کے خلاف عائد کی جانے والی دفعات سے آگاہ کر کے ایف آئی آر درج کی جاتی ہے۔ جس پر گواہوں (پنچوں) کے اور خود ملزم کے دستخط لیے جاتے ہیں۔

مندرجۂ ذیل شعر غالب کی انگریزی قانونِ جرم و سزا سے واقفیت کا عمدہ ثبوت ہے۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

طباطبائیؔ نے اس شعر کی جو شرح بیان کی ہے وہ پنچ نامہ یا ایف آئی آر کی حقیقت سے ان کی بے اعتنائی کے ساتھ ساتھ اس شعر کے تعلق سے ان کی بے توجہی پر بھی دلالت کرتی ہے۔

فرماتے ہیں: 'اس شعر میں محض ظرافت ولطیفہ گوئی کا قصد کیا ہے۔'

حالاں کہ غالب نے بہت پُر حکمت طریقے پر خدا کی عدالت میں استغاثہ پیش کیا ہے کہ انسان کو ضعیف البنیان اور نفسِ امارہ کا حامل بنانے، اس کی کشتیِ حیات کو دریائے معاصی میں اُتارنے اور شیطان کو اس کے پیچھے لگانے کے بعد حالات وعوامل کے آگے اس کی مجبوری و بے بسی کو خاطر میں نہ لانے والے، دنیا کی دل فریبیوں اور گناہ کی لذّتوں سے بے بہرہ رہ جانے والے فرشتوں کے لکھے پر بندے کا مواخذہ کرنا کون سا انصاف ہے۔ کم از کم ہمارا کوئی آدمی تو بہ طور گواہ موجود ہوتا جو بتاتا کہ کون سا گناہ ہم سے کب، کیوں اور کن حالات میں سرزد ہوا۔

شعر کے کلیدی لفظ یا ترکیب سے صرفِ نظر ہو جانے پر شعر کی تفہیم میں پیدا ہونے والے جھول کی ایک مثال غالب کے مندرجۂ ذیل شعر کی شرح بھی ہے:

سرمۂ مفتِ نظر ہوں مری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا

طباطبائی کی شرح کے مطابق:

''میرے کلام کا فیض عام ہے اور اس سے انتفاع مفت ہے۔ جیسے آنکھیں سینک لینا مفت میں ہر شخص کو حاصل ہے۔ لذّتِ نظر کو سرمۂ مفت سے تشبیہ دی ہے اور سرمۂ مفت کی اضافت نظر کی طرف تشبیہی ہے۔''

اس شعر میں 'سرمۂ مفتِ نظر' سے مراد سرمے کی وہ سلائی ہے جو سرمہ فروش اپنے خریداروں کی آنکھوں میں بانگی کے طور پر پھیرتے ہیں۔ جیسے عطر فروش پشتِ دست پہ ہلکا سا عطر لگاتے ہیں یا میوہ فروش انگور کا دانہ یا سیب کی قاش چکھاتے ہیں۔ سرمہ چوں کہ آنکھوں میں لگایا جاتا ہے اس لیے شاعر نے چشمِ خریدار پہ احسان رکھنے کی بات کہی ہے۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ

احسان کے بوجھ سے آنکھیں جھکی رہتی ہیں۔

غالب اپنے ہر شعر کو سُرمے کی وہ سلائی بتا رہے ہیں جس سے خریدار کی آنکھیں مفت میں روشن ہو جاتی ہیں اور وہ غالب کے احسان سے تب تک عہدہ برآ نہیں ہو سکتا جب تک ان کی متاعِ ہنر کی خاطر خواہ پذیرائی نہ کرے۔

طباطبائی نے آنکھیں سینک لینے کی لذت کے عام ہونے کی مثال دی ہے جو درست نہیں کہ اس میں نہ کوئی خریدار ہوتا ہے نہ کوئی فروشندہ جس کی مرضی اور ارادے سے یہ فیض عام ہو۔ ایسے میں آنکھیں سینکنے والے پر نہ کوئی احسان ہوتا ہے اور نہ اس سے کسی عوض معاوضے کی توقع کی جاتی ہے۔

ردیف 'ت' کے تحت درج پہلی نامکمل غزل کے پہلے شعر کی قرأت متداول دیوان اور نسخۂ عرشی میں مختلف ہونے کی وجہ سے شعر کی شرح میں بھی اختلاف کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

افسوس کہ دیداں کا کیا رزق فلک نے
جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت

طباطبائی کے مطابق:

''دُودَہ کیڑے کو کہتے ہیں۔ اس کی جمع ہے دُود اور دیدان جمع الجمع ہے۔ یعنی جو انگلیاں سلکِ گہر کے قابل تھیں، انھیں کیڑے لپٹے ہوئے کھا رہے ہیں۔ سلکِ گہر کو کیڑوں سے مشابہت ہے۔''

شرح کے مرتب پروفیسر ظفر احمد صدیقی کے مطابق:

''نسخۂ عرشی میں یہاں 'دیداں' کے بجائے 'دنداں' ہے۔''

اس شعر کی شرح کرتے ہوئے ناطق گلاوٹھوی نے 'کنزالمطالب شرح دیوان غالب' میں اپنے والد محترم سے متعلق ایک دلچسپ واقعہ نقل کیا ہے جس سے اگلے وقتوں کے لوگوں کی سخن فہمی کے ساتھ ساتھ ان کی زبان شناسی کے معیار کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں اس دلچسپ قصے کو دہرانا اس لیے دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ 'دیداں' کی جگہ 'دنداں' پڑھنے سے شعر میں ایک نحوی لغزش نمودار ہوتی ہے۔ ناطق گلاوٹھوی لکھتے ہیں:

> ''ایک روز کا ذکر ہے کہ میں 'دیوان غالب' پڑھ رہا تھا۔ حضرت (والد محترم) بھی اتفاق سے تشریف لے آئے اور میرے ہاتھ سے دیوان لے لیا۔ صفحہ وہی کھلا ہوا تھا جس پر یہ شعر ہے۔ آپ نے پڑھ کر اول تو تعریف کی، اس کے بعد مجھ سے کہا 'میاں بتاؤ اس میں غالب نے کوئی غلطی تو نہیں کی ہے؟'
>
> میں نے غور کیا اور جب مکرر سوال پر بھی میں خاموش ہی رہا تو فرمایا 'دیکھو شاعر کا مطلب یہ ہے کہ فلک نے انگشت کو دانتوں کا رزق کیا، لیکن الفاظ ایسے استعمال کیے ہیں جن سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ خود ان لوگوں کو دانتوں کا رزق کر دیا جن کی انگشت درخورِ عقدِ گہر تھی'۔

اس اعتبار سے 'دیداں' کے حوالے سے شعر کی شرح کرنے میں طباطبائی حق بجانب معلوم ہوتے ہیں مگر طباطبائی کی شرح میں ایک اشکال یہ ہے کہ (قبر میں) کیڑوں کا محض انگلیوں سے لپٹنا اور انھیں کھانا اور بقیہ جسم کو چھوڑ دینا، قابلِ قبول صورت حال نہیں ہے۔ اگر 'دیداں' کی جگہ 'دنداں' پڑھا جائے تو حسین اور نازک انگلیوں میں سلک گہر پہننے والے اہلِ ثروت کے فلک زدہ ہونے پر حسرت سے انگلیاں کاٹ کھانے کا قابلِ فہم مطلب اخذ کیا جا سکتا ہے۔ اس قرأت میں شعری حسن بھی ہے کہ

دانتوں کو موتی کے دانوں یا سلک گہر سے تشبیہہ دی جاتی ہے اور انگلیوں کو دانتوں کا رزق بتانے میں خوب صورت مبالغے کے ساتھ انگلیاں کاٹ کھانے کی لفظی صورت گری بھی پائی جاتی ہے۔

غالب کے نسخۂ حمیدیہ میں شامل ایک شعر میں پشتِ دست کو دانتوں سے کاٹنے کا مضمون بھی ملتا ہے جس سے راقم الحروف کے خیال کو تقویت ملتی ہے:

ظاہر ہیں میری شکل سے افسوس کے نشاں
جوں شانہ پشتِ دست بہ دنداں گزیدہ ہوں

شعری حسن کے نظر انداز ہو جانے کی ایک مثال درجِ ذیل شعر کی شرح بھی ہے:

خوں ہے دل خاک میں احوالِ بتاں پر یعنی
اُن کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد

طباطبائی کے مطابق: 'میرے سوگ کے بعد مہندی ملنا چھوڑ دی۔ خاک سے خاکِ قبر مراد ہے۔'

یہ تو سامنے کا مفہوم ہوا جس میں کوئی شعری لطافت نہیں۔ 'محتاج' کے معنی حاجت مند لیں تو بتوں کا ناخنوں کی سرخی کے لیے عاشق کے خونِ دل کے بہ جاے حنا کا مرہونِ منت ہونا، عاشق کے دل کو خاک میں بھی خون کیے دیتا ہے، کا پرلطف مضمون اخذ کیا جا سکتا ہے۔ 'خوں ہے دل خاک میں' سے ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ عاشق خاک میں مل کر بھی چاہتا ہے کہ اس کے خونِ دل سے معشوقوں کے ناخنوں کی سرخی بنی رہے اور انھیں مہندی لگانے کی حاجت نہ رہے۔

مندرجۂ ذیل شعر کی شرح میں بھی گفتگو کی گنجایش نکل آئی ہے:

بہ رنگِ کاغذِ آتش زدہ، نیرنگِ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے دل کو فاعل قرار دیتے ہوئے ایک ایک بالِ تپیدن پر ہزار ہزار آئینے باندھنے کا عمل اس سے منسوب کیا ہے۔ مگر اس صورت میں 'نیرنگِ بے تابی، کا ٹکڑا معلق رہ جاتا ہے۔

بیخود بدایونی اور حسرت موہانی نے بال کے معنی 'بازو' اور 'شہپر' بتائے ہیں۔ لیکن اس شعر کی سب سے اچھی شرح حسرت موہانی کے ہاں ملتی ہے۔ انھوں نے پہلے اس شعر کی نثر یوں کی ہے:

'نیرنگِ بیتابی یک بال تپیدن پر برنگِ کاغذِ آتش زدہ ہزار آئینہ دل باندھے ہے۔'

آگے فرماتے ہیں:

''کاغذِ آتش زدہ پر جل جانے کے بعد ہزاروں نقطہ ہائے روشن نمودار ہو جاتے ہیں۔ غالب نے بالِ تپیدن کو کاغذ آتش زدہ سے تعبیر کیا ہے اور نقطہ ہائے روشن کو دلوں سے مشابہ کیا ہے۔''

اس تشبیہہ میں حسنِ بلاغت یہ ہے کہ جلتا ہوا کاغذ بھی پر تولنے والے پرندے کے بازوؤں کی طرح پھیلتا اور سکڑتا ہے۔ اس وضاحت کے بعد یہ سوال جواب طلب نہیں رہ جاتا کہ شہپر کو 'بال یک تپیدن' کیوں کہا ہے؟ ویسے آتش زدہ، بے تابی اور تپیدن میں معنوی مناسبت بھی پائی جاتی ہے جو غالب کے فنِ شعر گوئی کا ایک نمایاں وصف ہے۔

غالب نے متداول دیوان کے قصیدۂ اول در منقبتِ حضرتِ علی میں بھی کاغذِ آتش زدہ کے حوالے سے نکتہ آفرینی کی ہے۔

کفِ ہر خاکِ بہ گردوں شدہ، قمری پرواز
دامِ ہر کاغذِ آتش زدہ، طاؤس شکار

طباطبائی کے مطابق:

''لفظ خاک کو بہ کسرۂ توصیفی پڑھنا چاہیے، اس لیے کہ 'بہ گردوں شدہ' اس کی صفت ہے اور دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ کاغذِ آتش زدہ میں دو صورتیں پیدا ہیں: ایک یہ کہ آگ سے مشبک ہو جاتا ہے اور دام کی شکل ظاہر کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس سے شعلہ بلند ہوتا ہے یعنی طاؤس کو شکار کرتا ہے۔ حاصل یہ کہ فصلِ بہار نے ہر شے میں جان ڈال دی ہے کہ ہر کفِ خاک قمری بن گئی اور ہر شعلہ طاؤس بن گیا۔''

ذہن میں سوال اُٹھتا ہے کہ کفِ خاک کے گردوں شدہ ہونے میں قمری کی طرح پرواز کرنے کا قرینہ تو ملتا ہے مگر جلتے ہوئے کاغذ سے بلند ہوتے ہوئے شعلے کو طاؤس قرار دینے کا قرینہ کیا ہے؟ اس کے علاوہ 'اس (جلتے ہوئے کاغذ) سے شعلہ بلند ہوتا ہے یعنی طاؤس کو شکار کرتا ہے' کہنے کے بعد 'ہر شعلہ طاؤس بن گیا' کا فیصلہ سنانے پر قاری شش وپنج میں پڑ جاتا ہے کہ 'شعلہ طاؤس کو شکار کرتا ہے' یا 'شعلہ ہی طاؤس بن جاتا ہے'؟

دراصل شعر میں جلتے ہوئے کاغذ کی جگہ جلے ہوئے کاغذ کا مفہوم لیا جائے تو اس میں پیدا ہونے والے روشن نقطوں اور طاؤس کے پروں جیسی چمک کو طاؤس کا استعارہ سمجھنے میں کوئی اشکال نہیں رہ جاتا۔ پرانے زمانے میں لکھنے کے لیے جو روشنائی استعمال ہوتی تھی اس سے تحریر کردہ حروف کاغذ کے جلنے پر روشن اور نمایاں ہو جاتے تھے اور ان کی چمک بھی طاؤسی ہوتی تھی۔ اس اعتبار سے جلے ہوئے کاغذ کے مشبک ہو جانے اور اس میں طاؤسی رنگ کی جھلک پیدا ہونے سے اسے دامِ طاؤس شکار کہنا، انتہائی بلیغ استعارہ ہے۔

مذکورۂ بالا خصوصیات کی روشنی میں غالب کے اس شعر پر غور کریں تو ایک انوکھے مضمون تک رسائی ہو سکتی ہے۔

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

پہلے طباطبائی کی شرح سن لیجیے:

''خط کھولنے کی تو اس سے امید ہی نہیں، اب جلانے کی بھی اس نے قسم کھالی۔ کاش کہ جلاتا اور مکتوب سے شعلہ اُٹھتا تو مضمونِ مکتوب کھلتا اور حالِ سوزِ غم اس پر ظاہر ہوتا۔ یعنی میرے مکتوب کے کھلنے کی وہاں کوئی صورت اگر تھی تو یہی تھی کہ وہ اسے جلا دیا کرتا تھا۔ اب وہ بھی اُمید نہ رہی۔''

عرض ہے کہ پہلے مصرعے سے جس قسم کی شکست خوردگی جھلکتی ہے اس سے اس خیال کی تردید ہوتی ہے کہ ماضی میں معشوق خط کو جلا دیا کرتا تھا اور خط کا مضموں اس پر عیاں ہو جاتا تھا۔ مصرع تو کہہ رہا ہے کہ معشوق پر عاشق کے مکتوب میں بیان کردہ حالِ دل کبھی کھلا ہی نہیں کیوں کہ اس نے کاغذ نہ جلانے کی قسم کھا رکھی ہے۔

علاوہ ازیں مکتوب کے کھلنے کی جو صورت طباطبائی نے پیش کی ہے کہ 'مکتوب سے شعلہ اُٹھتا تو حالِ سوزِ غم اس پر ظاہر ہوتا' اسے ذہن اس لیے قبول نہیں کرتا کہ شعلہ تو کسی بھی کاغذ کے جلانے سے پیدا ہوتا ہے، اس میں مکتوب کی تخصیص کیا ہے؟

راقم الحروف کے نزدیک 'طاؤس شکار' والے شعر کی تفہیم میں بیان کردہ توجیہہ کی روشنی میں اس شعر میں بیان کردہ 'مضمونِ مکتوب کے کھلنے' کے نکتے پر غور کیا جائے تو لکھے ہوئے کاغذ کے جلائے جانے پر تحریر کے چمک اُٹھنے سے خط کے مضمون کے عیاں ہونے کا خیال زیادہ پرکشش اور بلیغ معلوم ہوگا۔

ایک اور نکتہ بھی توجہ طلب ہے کہ شعر میں مطلقاً کاغذ کے جلانے کی قسم کھانے یعنی کاغذ کو آگ نہ لگانے کا عہد کرنے کی بات کہی گئی ہے۔ کاغذ چوں کہ مذہبی صحیفوں اور دیگر کتب مقدسہ کو محفوظ کرنے کے علاوہ علوم وفنون کی ترسیل وترویج کا وسیلہ ہوتا ہے اس لیے اسے جلانا معیوب و مکروہ سمجھا جاتا تھا۔ (فقہ کی کتابوں میں کاغذ سے استنجا کرنے کی بھی ممانعت آئی ہے۔)

غالب نے اپنے مخصوص انداز میں 'قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی' کہہ کر 'ایک کافر کے کاغذ نہ جلانے کی قسم کھانے' میں جو قولِ محال کا لطف پیدا کیا ہے، وہ انھیں کا حصہ ہے۔

ایک اور شعر کی شرح بھی تدقیق کی کمی کے سبب طباطبائی ہی کے الفاظ میں 'جادۂ مستقیم سے خارج' معلوم ہوتی ہے۔ شعر اور شرح ملاحظہ فرمائیں:

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

طباطبائی کے مطابق:

''دریا کنارے معشوق کے گھوڑے کو جولاں کرنا ایسا پر شور تھا کہ گردِ ساحل کو نمک بنا دیا۔ زور وشور دریا کے صفات میں سے ہے۔ یہ صفت اس کے جولان میں دیکھ کر موج کے زخم میں نمک لگنے لگا یعنی رشک سے۔''

اس شرح کے اولین جملے میں کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ 'معشوق کے گھوڑے کو جولاں کرنا' کے بہ جائے 'معشوق کا گھوڑے کو جولاں کرنا' ہونا چاہیے۔

طباطبائی کے نزدیک: 'معشوق کا کنارِ بحر اپنے گھوڑے کو جولاں کرنا ایسا پر شور تھا کہ گردِ ساحل کو (اس نے) نمک بنا دیا۔' حالاں کہ اس شعر میں رشک کے سبب 'گردِ ساحل کے

بہ زخمِ موجۂ دریا نمک' ہو جانے کا مضمون ہے۔ اس میں بلاغت یہ ہے کہ سمندر کا کھاری پانی گرد ساحل کو بھی نمکین بنا دیتا ہے اور مزید یہ کہ معشوق کے گھوڑے کا ذکر نہ کرتے ہوئے بھی اس کی ٹاپوں سے اُڑنے والی گردِ ساحل کی منظر کشی محض 'گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک' کہہ کر کی گئی ہے۔

'شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا' کے مقابلے میں یہ مصرع زیادہ معنی خیز و بلیغ ہے۔

طباطبائی کی شرح میں کہیں غیر ضروری طوالت تو کہیں بے جا اختصار پسندی نے عدم توازن پیدا کر دیا ہے۔ یہاں بھی ان کی اختصار پسندی نے انھیں موج دریا کے زخم اور رشک کی توجیہہ کرنے کا موقع نہیں دیا اور شعر کی تشریح تشنہ رہ گئی۔ طباطبائی کے مطابق:

''زور و شور دریا کے صفات میں سے ہے، یہ صفت اس ('توسنِ معشوق' کہنا چاہیے تھا) کے جولان میں دیکھ کر موج کے زخم میں نمک لگنے لگا یعنی رشک سے۔''

یہاں زور و شور کو دریا کی جگہ موج کی صفت کہنا چاہیے تھا اور زخمِ موج کا سبب رشک کو بتانا چاہیے تھا۔ خود غالب نے اپنے ایک شعر میں زخمِ رشک کی ترکیب استعمال کی ہے۔

یا میرے زخمِ رشک کو رُسوا نہ کیجیے
یا پردۂ تبسمِ پنہاں اُٹھائیے

مندرجۂ ذیل شعر کی شرح بھی طباطبائی نے ایک جملے میں سمیٹ لی ہے اور زیادہ تر لفظ 'مزہ' کی ہائے مختفی کو الف سے بدلنے اور حرف 'ز' کو حرفِ روی بنا کر 'مزا' کو 'دوا' کا قافیہ بنانے کی بات کی ہے اور فارسی والوں کی روش اس کے برخلاف ہونے کی اطلاع بھی بہم پہنچائی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

طباطبائی فرماتے ہیں: 'آپ' کا اشارہ ناصح کی طرف ہے اور اس میں تعظیم نکلتی ہے اور مقصود تشنیع ہے اور مزہ اور شور نمک کے مناسبات سے ہیں'۔

راقم الحروف کے نزدیک اس شعر میں ''آپ'' اور ''تم'' کے دل چسپ استعمال کے علاوہ 'تم نے کیا مزا پایا' کا ٹکڑا معنی خیز ہے کہ 'عاشق کے زخمِ دل پر نمک کا چھڑکا جانا باعث لذت اندوزی ہوتا ہے' اور ناصح کی نصیحت نے یہی کام کیا جس سے عاشق کو تو لطف حاصل ہوا اور نصیحت کا الٹا اثر ہونے کے سبب ناصح کے منہ کا مزا کڑوا ہو گیا۔ ایسے میں کوئی ناصح سے جا کے پوچھے کہ 'تم نے کیا مزا پایا' تو یہ بات عاشق کے لیے مزید لطف اندوزی کا باعث ہو گی۔

ایک اور شعر کی شرح کو بھی طباطبائی نے صرف ایک جملے میں ٹھکانے لگا دیا ہے۔ شعر ہے:

غمِ فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

طباطبائی فرماتے ہیں: 'یعنی خندۂ گل مجھ سے دیکھا نہ جائے گا'

اس شعر میں خندۂ گل کو 'بے جا' بتایا گیا ہے جس کی وضاحت ضروری تھی کہ اس سے شعر کی معنویت میں اضافہ ہو جاتا۔ لیکن پہلے اس بلاغت کی داد دینی چاہیے تھی کہ سیر باغ کے سیاق میں محض 'خندہ ہائے بے جا' کہہ کر گلوں کے کھلنے (مسکرانے) اور کھلتے ہی مرجھا جانے کا اشارہ لایا گیا ہے اور محض ایک تبسم کے لیے کھلنے والے پھولوں کے اپنے انجام سے باخبر ہونے کے بجائے شاعر کے حال پر خندہ زن ہونے کو خندۂ بے جا قرار دینے کا جواز بھی بنایا گیا ہے۔ 'نسخۂ حمیدیہ' میں اس شعر کا مصرع اول اس بلاغت سے عاری نظر آتا ہے: غمِ فراق میں تکلیف سیرِ گل مت دو۔

غالب نے ایک اور شعر میں خندہ ہائے گل کے بے جا ہونے کا سبب یہ بتایا ہے کہ پھول اپنی نادانی کے سبب بلبل کے کاروبارِ عشق کو خللِ دماغ سمجھ رہے ہیں۔ اس شعر میں بلاغت یہ ہے

کہ لفظ 'بے جا' کہیں نہیں آیا ہے مگر بین السطور میں یہ مفہوم پوشیدہ ہے۔ شعر دیکھیے:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

خیال رہے عشق کو خللِ دماغ شاعر نہیں کہہ رہا ہے، گل کہہ رہے ہیں۔ شاعر محض ان کے خیالِ خام کو دہرا رہا ہے۔

ہمارے بعض قارئین کو شاید یہ مشاہدہ نیا اور دل چسپ معلوم ہو کہ غالب نے زیرِ نظر شعر کے مصرع اول کو ایک اور غزل کے مطلع کا مصرع ثانی بنایا ہے:

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

طباطبائی نے یہاں بھی صرف بلبل کو نافہمی کا شکار بتایا ہے۔ فرماتے ہیں:

''بلبل اس دھوکے میں مری جاتی ہے کہ رنگِ گل میں وفا و ثبات ہے۔ اس کی نافہمی پر پھول ہنس رہے ہیں۔''

حالاں کہ یہاں بھی پھولوں کا ہنسنا اس اعتبار سے بے جا ہے کہ خود ان کا ثبات ایک تبسم سے زیادہ نہیں ہے۔ اگر بلبل نافہم ہے تو پھول اس سے زیادہ نافہم ہیں کہ اپنے انجام سے واقف ہوتے ہوئے بھی بلبل پہ ہنس رہے ہیں۔

مندرجۂ ذیل شعر بھی طباطبائی کی کم توجہی کا شکار ہو گیا ہے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

طباطبائی کے مطابق: گھر رونے کے سبب دریا ہو رہا ہے، نہ روتے تو بیاباں ہوتا۔

طباطبائی کو وضاحت کرنی چاہیے تھی کہ شعر کا بنیادی مضمون ہے گھر کی ویرانی کا مقدر

ہونا۔ بظاہر ہمارا رونا گھر کی ویرانی کا سبب بن گیا ہے لیکن ہمارے نہ رونے سے گھر کی ویرانی ٹل نہیں سکتی تھی کیوں کہ ویرانی کا اصل سبب تو ہمارا اور ودِ نا مسعود ہے۔ غالب نے اسی مضمون کو ایک اور شعر میں یوں باندھا ہے:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا من جملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

غالب کی مشہور غزل 'نہ تھا کچھ تو خدا تھا الخ' کے مقطع میں 'یوں ہوتا تو کیا ہوتا' کا ٹکڑا دراصل غالب کی حسرتوں بھری زندگی کا غماز ہے مگر طباطبائی کے نزدیک اس میں تحقیر پائی جاتی ہے۔ غالب کے متعدد اشعار کی روشنی میں یہ مفہوم ماند پڑتا دکھائی دیتا ہے۔ اس غزل کا مقطع اور اس کی شرح ملاحظہ ہو:

ہوئی مدت کہ غالب مرگیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

طباطبائی فرماتے ہیں:

''کیا' تحقیر کے لیے ہے یعنی ہر امر کی خواہ وہ باعثِ عیش و راحت ہو یا سببِ رنج و آفت ہو، وہ تحقیر کیا کرتا تھا اور (اسے) ہیچ سمجھتا تھا۔''

طباطبائی 'یوں ہوتا تو کیا ہوتا' میں پوشیدہ اس نکتے سے صرفِ نظر کر گئے کہ یہاں جو بات نہ ہو سکی اس کی تمنا کی گئی ہے یعنی جو کچھ ہوا وہ حسبِ دل خواہ نہ ہوا، اس لیے کہا جا رہا ہے کہ اس کے بجائے یوں ہوتا تو کیا خوب ہوتا۔ حسرتِ دل کے داغوں کا شمار کرنے والا غالب جس کے دل میں ہزاروں خواہشیں ایسی تڑپ رہی ہوں کہ ہر خواہش پہ اس کا دم نکلتا ہو، اس کے مرنے پر اس کا دنیا سے ناکام و نامراد چلا جانا ہی یاد آتا رہے گا نہ کہ اس کا ہر امر کو بہ نظرِ تحقیر دیکھنا۔ مصرعِ ثانی کے تیور

خود طباطبائی کے خیال کی تردید کرتے ہیں۔

طباطبائی کی قرار واقعی توجہ سے محرومی کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
یا رب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا

طباطبائی فرماتے ہیں:

''یارب' اس شعر میں ندا کے لیے نہیں ہے بلکہ اظہارِ استعجاب کے لیے ہے۔''

یہاں غالب کا ایک اور شعر یاد آتا ہے:

خدا کے واسطے داد اس جنونِ شوق کی دینا
کہ اس کے در پہ پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

اور ذہن میں سوال سر اُٹھاتا ہے کہ جنونِ شوق میں نامہ بر سے آگے نکل جانے والا عاشق محض نامہ بر کے ساتھ ساتھ ہو لینے اور اپنے خط کو خود ہی معشوق تک پہنچانے کی نوبت آنے پر استعجاب کا شکار کیوں ہے۔ اسے تو خوش ہونا چاہیے کہ اس طرح اسے خود معشوق سے روبرو اور ہم کلام ہونے کا شرف بھی حاصل ہوگا۔

یہاں اظہار استعجاب کی جگہ استفہامِ انکاری مراد لیں تو مفہوم زیادہ قابل قبول ہو جاتا ہے یعنی ہم نامہ بر کے ساتھ کیوں ہو لیے؟ خط تو وہ پہنچا ہی دیتا۔ اور جب ہم نامہ بر کے ساتھ ساتھ ہو لیے ہیں تو خط کا پہنچانا کیا ضروری ہے، معشوق سے بالمشافہ ہی حالِ دل کہہ لیں گے اور ممکن ہوا تو 'انگلیاں فگار اپنی، خامہ خوں چکاں اپنا' بھی دکھا دیں گے۔

جادۂ مستقیم سے بھٹک جانے کی ایک اور مثال حسب ذیل شعر کی شرح ہے:

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

طباطبائی فرماتے ہیں:

''ہر ایک گنہ کا باعث کوئی نہ کوئی حسرت وشوق ہے تو گناہ کے ذکر سے وہ حسرتیں یاد آتی ہیں اور صدمہ ہوتا ہے کہ کثرتِ گناہ کثرتِ داغ کے مثل ہے۔''

غالب اگر حیات ہوتے تو اس شرح کے سبب ان کے دل کے داغوں میں ایک کا اضافہ ضرور ہو جاتا۔ تعجب ہے یہ شرح بیان کرتے ہوئے طباطبائی کو غالب کا اس شعر سے زیادہ مشہور شعر یاد نہ آیا:

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

ایک اور تعجب کی بات یہ ہے کہ طباطبائی نے حسرت وشوق کو ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مزید یہ کہ خشک مغز واعظ کی طرح دل کے داغوں کی کثرت کو کثرتِ گناہ کے مثل بتایا ہے۔ جب کہ ان داغوں کی کثرت کا سبب بہت سے گناہ نہ کر سکنے کی حسرتیں ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ 'مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ' جیسے بولتے ہوئے مصرعے کو نظر انداز کر کے ''گناہ کے ذکر سے وہ حسرتیں یاد آتی ہیں اور صدمہ ہوتا ہے'' کہہ کر خدا کی عدالت عقوبت کے خلاف اپنے تحفظ میں پیش کی گئی غالب کی تیقن انگیز دلیل کو بھی یک قلم خارج کر دیا ہے۔

داغ ہائے حسرتِ دل کا شمار یاد آنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ 'اے خدایا تو میری حسرتوں کو پورا کر یا ان کے عوض میں میرے گناہوں سے درگزر کر کہ کچھ نہ کچھ تو تلافیِ مافات ہو'۔

تلافیِ مافات سے ذہن ایک اور شعر کی طرف منتقل ہوتا ہے جس میں غالب نے خدا کے بجائے فلک سے داد خواہی کرتے ہوئے تلافیِ مافات کے طور پر چند حسرتوں کو تکمیل آرزو میں بدلنے کی مانگ کی ہے:

دے داد اے فلک ، دلِ حسرت پرست کی

ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے

طباطبائی کے مطابق اس شعر کی شرح یوں ہے: ''بہت سی حسرتیں تو نہ نکلیں، کوئی آرزو تو اب پوری کر۔''

عرض ہے کہ زیرِ گفتگو شعر میں 'نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد' کہہ کر غالب نے ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے اپنے کردہ گناہوں کی بخشش کا استغاثہ پیش کیا ہے۔

ارتکاز کی کمی کے سبب شعر کی قرأت میں تسامح کا امکان اور اس کے نتیجے میں شرح میں جادۂ مستقیم سے انحراف کا خطرہ بڑھ جاتا ہے۔ مندرجۂ ذیل شعر کی شرح سے اس کی تصدیق ہوتی ہے:

جاں ہے بہاے بوسہ و لے کیوں کہے ابھی

غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

طباطبائی فرماتے ہیں:

''یعنی ابھی وہ کیوں کہنے لگا کہ جان دے کر بوسہ لے لو۔ ابھی تو مجھ میں جان باقی ہے۔ جب مجھ میں جان نہ رہے گی، اس وقت کہے گا 'جان دو تو بوسہ لو'۔

شعر کو ایک مرتبہ پھر سے پڑھیے۔ اس میں جان نہ رہنے تک نہیں بلکہ غالب کے نیم جاں ہونے تک معشوق کے بوسے کو ٹالتے رہنے کا ذکر ہے۔ مطلب یہ کہ جب عاشق نیم جان ہو جائے گا تو اس کی جان کو بہاے بوسہ کے لائق نہ بتا کر معشوق بوسے کو مستقلاً ٹال سکے گا۔

'کیوں کہے ابھی' میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ غالب کو نیم جاں پا کر معشوق بوسہ دینے کی بات کہے گا تو غالب نیم جاں کا جنبشِ لب ہی سے کام تمام ہو جائے گا اور معشوق کو بوسہ دینے کے مرحلے سے نجات مل جائے گی۔ تصدیق کے لیے ایک مرتبہ پھر ملاحظہ ہو غالب کا یہ شعر:

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

طباطبائی کی سب سے نامکمل شرح اس پہلودار شعر کے تحت درج ہے:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

فرماتے ہیں: ''(وہ) اشارہ ہے غرورِ حسن کی طرف۔''

خاکسار کی فہمِ ناقص میں اس شعر سے دو مختلف مفاہیم برآمد ہو سکتے ہیں اور دونوں یکساں اہمیت رکھتے ہیں:

(۱) میں جس خدا کی بندگی کرتا رہا، کیا اس کی خدائی نمرود کی خدائی تھی کہ میرا بھلا نہ کر سکی (نمرود کی خدائی نہ اس کے کام آئی نہ اسے خدا ماننے والوں کے کام آئی۔)

(۲) نمرود کی خدائی بھی کیا خدائی تھی کہ جھوٹی اور عارضی سہی، ایک بادشاہ ہونے کے ناتے نمرود فیض رساں اور حاجت روا تو تھا۔ اس نے اپنی بندگی کرنے والوں کے منہ موتیوں سے بھر دیے ہوں گے جب کہ میں سچے خدا کا بندہ ہو کر بھی محروم و مجبور ہوں۔ کاش مجھے بھی نمرود کا عہد نصیب ہوتا تو اس کا بندہ ہو کر فیض اُٹھاتا۔

حالی نے 'وہ' کی ضمیر کو 'بندگی' کی طرف لوٹاتے ہوئے شعر کا مطلب اُس طرح بیان کیا ہے:

'میری بندگی کیا نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھ کو سوائے نقصان کے

کوئی فایدہ نہ پہنچا۔ یہاں بندگی سے مراد عبادت نہیں بلکہ عبودیت ہے۔بندگی پرنمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی بات ہے۔'

(یادگار غالب مرتبہ مالک رام، مکتبہ جامعہ ایڈیشن فروری ۲۰۰۷ء ص ۱۵۶)

غالباً طباطبائی کی نظر حالی کی اس شرح پر نہیں پڑی ورنہ وہ اسے بھی 'جادۂ مستقیم سے خارج' ضرور بتاتے۔

☆☆☆

کھلے گا کس طرح مضموں ترے ہر شعر کا غالب

غالب کی شعرگوئی کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ کمال ذہانت کے ساتھ مضمونِ شعر کے کسی نہ کسی پہلو کو بین السطور میں اس طرح چھپا دیتے ہیں کہ جب تک شعر کو ایک سے زیادہ بار نہ پڑھیں یا تدقیق سے کام نہ لیں، شعر کا مفہوم پوری طرح نہیں کھلتا اور اسی لیے اس قسم کے شعروں کی شرح میں بعض اوقات ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے۔

آیئے غالب کے ایک مشہور شعر پر توجہ مرکوز کرتے ہیں :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اکثر شرح نگاروں نے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے گل اندام حسینوں کے زیر زمین چلے جانے کے بعد لالہ وگل کی صورت میں نمایاں ہونے کو شعر کا بنیادی خیال یا مضمون قرار دیا ہے اور فارسی و اردو کے پیش رو شعرا کے حوالے سے اس خیال کے قدیم یا فرسودہ ہونے کی طرف اشارہ یا اس پر استدلال کیا ہے اور اس بات سے صرفِ نظر کر گئے ہیں کہ غالب نے 'نمایاں' ہونے والی صورتوں سے زیادہ 'پنہاں' ہو جانے والی صورتوں کو بنیادی اہمیت دی ہے۔

مثال کے طور پر طباطبائی کے نزدیک اس شعر کا مطلب یہ ہے کہ 'لالہ وگل انھیں حسینوں کی خاک ہے جو خاک میں مل گئے۔'

قطع نظر اس سے کہ طباطبائی سے اس قدر بے نمک جملے کی توقع نہیں کی جا سکتی، ان کا 'سب کہاں کچھ' جیسے بولتے ہوئے ٹکڑے کو نظر انداز کرنا ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ نیز افسوس اس بات پہ ہوتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی جیسے درّاک اور نکتہ شناس شارح نے بھی غالباً طباطبائی کی شرح سے دھوکا کھا کے امیر خسرو، میر تقی میر اور ناسخ کے شعروں سے غالب کے زیرِ بحث شعر کا موازنہ کرتے ہوئے خاصی طویل گفتگو کی ہے مگر غالب کی جدّت طرازی و مضمون آفرینی کی داد دینے کے باوجود اس حقیقت کو اجاگر نہیں کر پائے ہیں کہ غالب کا مضمون فارسی اور اردو میں مستعمل خیال سے جداگانہ نوعیت رکھتا ہے۔

غالب سے قبل فارسی و اردو کے شعرا نے گل و لالہ کے کھلنے کا سبب حسینانِ گل اندام کے خاک میں مل جانے کو بتایا ہے لیکن کسی نے غالب کی طرح گل و لالہ کی شکل میں نمایاں نہ ہونے والی حسین صورتوں کی باز آفرینی میں فطرت کی لازوال قوتِ نمو کے ناکام رہنے کا مضمون نہیں باندھا ہے۔

'خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں' کو تحسین و تاسف دونوں تاثرات کا حامل مصرع سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلی صورت میں مفہوم یہ ہوگا کہ خاک میں پنہاں ہونے والی صورتوں کا حسن اس دشتِ امکاں کے پرے جا کے حسنِ ازل میں شامل ہو گیا ہے۔ لہٰذا اب وہ کسی بھی مادی روپ میں ظاہر نہیں ہوگا کیوں کہ مادی کائنات میں وہ صلاحیت نہیں کہ ان کے حسن کی باز آفرینی کر سکے۔

دوسری صورت میں ان حسینوں کے لوٹ آنے کی تمنا کے حسرت میں بدل جانے کا اظہار ہوگا یعنی گنج ہائے گراں مایہ کے زیرِ زمیں چلے جانے کا ماتم ہوگا جیسا کہ غالب کے اس شعر میں نظر آتا ہے :

مقدور ہوتو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے

غالب کے دومشہور شعروں میں کعبہ و بت خانہ اور کعبہ و اہل کنشت کا ذکر قدرے تفنن کے ساتھ ملتا ہے مگر ان میں کہی سے زیادہ اَن کہی بات پُر لطف معلوم ہوتی ہے بشرطے کہ شعر کی تفہیم میں تامّل و تفکر کو راہ دی جائے۔

پہلے زیادہ مشہور شعر سنیے :

وفاداری بہ شرطِ استواری اصل ایماں ہے
مَرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

غالب کے ممتاز شارح نظم طباطبائی فرماتے ہیں : ''یعنی وفاداری و پاداری ہر حال میں یہاں تک کہ کفر میں بھی قابلِ قدر ہے۔''

اس شعر پر گفتگو سے پہلے مومن کا یہ شعر پڑھیے :

کیوں سُنے عرضِ مضطر اے مومن
بُت کسی کا خدا نہیں ہوتا

غالب نے بھی وفاداری کے ساتھ استواری کی شرط اس لیے لگائی ہے کہ بت خانے میں عمر گزارنے والا برہمن اس حقیقت سے واقف ہو جانے کے باوجود کہ بت حاجت روا نہیں ہوتے، ان کی سیوا اور پوجا کرنا نہیں چھوڑتا۔

بتوں کے پجاری برہمن کے مقابلے میں خدا پرستوں کو دیکھیے کہ جہاں کوئی کام رکا یا حاجت روائی کی صورت نظر نہ آئی تو 'ہم وفادار نہیں تو بھی تو دل دار نہیں' کی رٹ لگا کے روگردانی شروع کر دیتے ہیں یا غالب ہی کے الفاظ میں شکایت کرنے لگتے ہیں :

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

جنی خداپرستی تو ہم نے کب کی چھوڑ دی اور اب ہر جگہ کہتے پھرتے ہیں :

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

خیر نمرود خدا نہ سہی ایک مطلق العنان بادشاہ تو تھا۔ اپنے بندوں کی حسب استطاعت حاجت روائی تو کر ہی سکتا تھا۔ بت تو ادنا سی حاجت روائی کی استطاعت بھی نہیں رکھتے۔ اس کے باوجود برہمن ان کے قدموں میں پڑا رہتا ہے۔

اب دوسرا شعر سنیے :

کعبے میں جارہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں
بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو

پھر مومن یاد آ گئے۔ فرماتے ہیں :

اللہ رے گم رہی بت و بت خانہ چھوڑ کر
مومن چلا ہے کعبے کو اک پارسا کے ساتھ

یہ وہی مومن ہیں جنھوں نے مرتے دم تک عشقِ بتاں میں گرفتار رہنے کو اپنی مجبوری بتایا تھا۔

عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

خیر غالب کے شعر کی طرف لوٹتے ہیں۔ غالب کے سب سے معروف اور موقر شرح نگار نظم طباطبائی نے غالب کے مذکورۂ بالا پہلے شعر کی طرح اس دوسرے شعر کو بھی ایک نگاہِ غلط انداز

سے دیکھا ہے، فرماتے ہیں :

''کعبے گیا تو کیا ہوا، کیا کہیں بت کدے کو میں بھولنے والا ہوں۔''

آیئے شعر کو ایک بار دہرا لیتے ہیں :

کعبے میں جارہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں
بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو

طباطبائی نے 'کعبے میں جارہا' کی معنویت کو نظر انداز کر کے محض 'کعبے گیا' کہہ کر جو شرح کی ہے کہ 'میں بت کدے کو بھولنے والا نہیں ہوں' وہ اس اعتبار سے ادھوری اور ناقص ہے کہ غالب 'کعبے میں جارہے' اور 'حقِ صحبتِ اہلِ کنشت' کو نہ بھولنے کی بات کہہ رہے ہیں، محض بت کدے کو نہ بھولنے کی نہیں۔

'حقِ صحبتِ اہلِ کنشت' سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کا جواب غالب کے درج ذیل شعر میں تلاش کیا جاسکتا ہے :

گو وھاں نہیں پہ وھاں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دُور کی

یعنی کعبہ بھی کبھی بت خانہ ہی تھا۔ ایسے میں کعبے میں جارہنے سے بتوں سے ناتا توڑنے کا طعنہ دینا درست نہ ہوگا۔ کعبے سے خواہ دور ہی کی کیوں نہ ہو، نسبت ہونے کی وجہ سے ہی میں بتوں کا پرستار تھا۔ جب کعبے سے دور رہ کر میں نے بت پرستی نہیں چھوڑی تو اب کعبے میں آبسنے کے بعد میں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو کیوں کر بھولوں گا؟ یعنی بتوں کی پرستش کا سلسلہ اب بھی جاری ہے۔

'مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو' میں بھی غالب نے یہی کنایہ رکھا ہے کہ کعبہ بھی کبھی بت خانہ تھا، اس لیے برہمن کی بتوں سے اٹوٹ وفاداری کا بہترین صلہ یہی

ہونا چاہیے کہ اسے کعبے میں دفن کیا جائے۔ برہمن کو کعبے میں دفن کرنے کا اس سے عمدہ جواز کیا ہوسکتا ہے ؟

ویسے غالب اپنے وحدت الوجودی رجحان کے سبب کعبہ و بت خانہ کو ایک ہی حقیقت کے دو روپ مانتے تھے۔ اس لحاظ سے بھی اہلِ کعبہ و اہلِ کنشت میں تفریق ان کے شعری و فکری مسلک کے خلاف ہوتی۔

اتنا اور عرض کرنا چاہوں گا کہ محولہ بالا دو شعروں کی تشریح میں کعبے کے کبھی بت خانہ ہونے کی 'ان کہی' پر قرار واقعی توجہ نہ دینے کے سبب طباطبائی اور دیگر شارحین کے بیان کردہ مطالب میں تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔

کہی کے ساتھ اَن کہی پر توجہ نہ دینے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ غالب کا شعر ہے:

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست

طباطبائی فرماتے ہیں : 'خط کے نکل آنے سے خریدار کم ہو گئے اور بازارِ عشق سرد ہو گیا۔ تو گویا خط، بجھی ہوئی شمع کا دھواں ہے کہ اس دھوئیں کا اٹھنا اور گرمیِ بازار و فروغِ حسن کا زوال شمع کے ساتھ ہی ہو جاتا ہے۔'

اس شرح میں غیر ضروری کفایتِ لفظی کھٹکتی ہے۔ 'بازارِ عشق سرد ہو گیا' کی مناسبت سے محض 'خریدار کم ہو گئے' کہنے کے بجائے 'حسن کے خریدار کم ہو گئے' کہنا چاہیے تھا۔ اس طرح 'اس دھوئیں کا اٹھنا اور گرمیِ بازار و حسن کا زوال شمع کے ساتھ ہی ہو جاتا ہے' جیسے گنجلک جملے کو اس طرح لکھنا چاہیے تھا کہ شمع کے بجھنے سے بازار کے سرد ہونے کا تعلق اجاگر ہوتا۔ اگر جملہ یوں ہوتا تو قدرے بہتر ہوتا :

''جس طرح دوکانوں میں شمع کے بجھنے پر خریدار نہیں آتے اور گرمیِ بازار کم ہو جاتی ہے، اسی طرح معشوق کی کم سنی کا دور ختم ہوتے ہی اس کے حسن کی شمع بھی ٹھنڈی ہوگئی اور عاشقوں کی گرم بازاری بھی جاتی رہی۔''

شعر کی تفہیم کے لیے بازار کی تمثیل پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ بازار عموماً شام کے وقت لگا کرتے تھے اور رات گئے تک کھلے رہتے تھے۔ جب تک دوکانوں میں چراغ یا شمع روشن رہتی تھی خریدار آتے تھے۔ بتی گل ہونے کا مطلب ہوتا تھا دوکان بند ہوگئی یا مطلوبہ شے ختم ہوگئی۔ ایسے میں خریدار اس دوکان کا رخ نہیں کرتے تھے۔ شمع کے بجھنے سے دھواں اٹھتا ہے جو سیاہ ہوتا ہے۔ دوست کے رخِ روشن پہ خط کی نمود بھی گویا بجھی ہوئی شمع کا دھواں ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ شمعِ حسن گل ہوگئی۔ ایسے میں حسن کے خریداروں کی چہل پہل کا کم ہونا بھی ایک فطری بات تھی سو ہو کر رہی۔

شعر میں معشوق کے رخِ روشن کو شمع سے اور خط کی سیاہی کو شمع کشتہ (بجھی ہوئی شمع) کے دھوئیں سے تشبیہہ دیتے ہوئے بازارِ حسن کے سرد پڑ جانے کے مضمون کی تکمیل کی گئی ہے۔ شمعِ کشتہ اور بازار کی رونق یا چہل پہل کے سرد ہونے میں پائی جانے والی مناسبت پر ضروری توجہ نہ دینے کے سبب طباطبائی کی شرح نامکمل رہ گئی ہے۔ خیال رہے شمع کے بجھانے کو شمع ٹھنڈی کرنا بھی کہتے ہیں۔

مندرجۂ ذیل شعر کی شرح کو بھی ہماری گفتگو میں شامل کیا جاسکتا ہے :

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

طباطبائی فرماتے ہیں : 'مضطرب اور بے تاب کو آتش زیرِ پا کہتے ہیں اور آتش جب زیرِ پا ہوئی تو زنجیرِ پا گویا موئے آتش دیدہ ہے اور یہ معلوم ہے کہ بال آگ کو دیکھ کر (؟) پیچ دار

ہو جاتا ہے اور حلقۂ زنجیر کی ہئیت پیدا کرتا ہے۔

یہ شرح اس اعتبار سے نامکمل ہے کہ آگ کے اثر سے بال صرف پیچ دار ہی نہیں ہو جاتا بلکہ اتنا کم زور ہو جاتا ہے کہ محض چھو لینے سے ٹوٹ جاتا ہے۔ یعنی اس شعر میں اسیری میں بھی آزادی حاصل ہونے کا مضمون ہے۔

اس میں شک نہیں کہ مضطرب اور بے تاب کو آتش زیر پا کہتے ہیں لیکن اس ترکیب کی بلاغت پر غور کریں تو ایک نکتہ یہ سمجھ میں آتا ہے کہ جس طرح آتش زیر پا شخص ایک ہی جگہ کھڑا نہیں رہ سکتا یا ایک قدم زمین پر دھرے گا تو دوسرا اٹھا لے گا، اسی طرح غالب اپنے بارے میں کہہ رہے ہیں کہ نہ صرف میرے پیروں کی زنجیر موے آتش دیدہ کی طرح کم زور ہو کے ٹوٹ گئی ہے بلکہ میں جس طرح زنداں سے باہر دشت نوردی کیا کرتا تھا وہی انداز یہاں بھی اپنائے ہوئے ہوں۔ دشت میسر نہیں تو نہ سہی پاے دشت نورد تو مقیّد نہیں۔

عاشق کو عالمِ وحشت میں بیاباں نوردی سے روکنے کے لیے اس کے پیروں میں زنجیر ڈالنے یا اسے اسیر زنداں کرنے کے باوجود اس کے خیال کو بیاباں نوردی سے روک نہ پانے کا مضمون غالب کے ایک شعر میں جس طرح بندھا ہے اس سے مذکورۂ بالا خیال کو تقویت ملتی ہے :

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

ایک اور شعر میں غالب نے 'یہ جنونِ عشق کے انداز' کہہ کر 'خیال کی بیاباں نوردی' کے مضمون کو کنایے میں بیان کیا ہے جس کی وجہ سے وسعتِ معنی کی خوبی پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی اس میں گریباں چاک کرنا، دیوار سے سر پھوڑنا، نالہ زنی کرنا، مستانہ وار رقص کرنا، زنجیر چھنکانا یا زلفِ معشوق کے تصور سے زنجیر کی گراں باری کو ہلکا کر لینا جیسے پہلوؤں کی سمائی بھی ہو جاتی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو :

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

غالب کے زیرِ بحث شعر کو ان کے درج ذیل دو شعروں سے ملا کر دیکھیں تو اس کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے :

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکّر ہے مرے پانو میں زنجیر نہیں

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعد ِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پانو

☆☆☆

تیغ کے زخم کا طالب غالب

(طباطبائی و فاروقی کے حوالے سے)

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلا

غالب کے ایک کرم فرما شاگرد تھے محمد عبدالرزاق شاکر۔ڈاکٹر خلیق انجم کے مرتبہ 'غالب کے خطوط' میں ان کے نام تحریر کردہ ایک خط میں غالب نے اپنے تین شعروں کی تشریح کی ہے۔
پہلا شعر ان کے دیوان کا سرآغاز مطلع:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

دوسرا ان کی ایک اور مشہور غزل کا مطلع:

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اور تیسرا اسی غزل کا مذکورۂ بالا شعر ہے جس کی تشریح میں انھوں نے ایک اور شعر 'نہیں ذریعۂ راحت' جراحتِ پیکاں الخ' کا حوالہ بھی دیا ہے۔غالب کے الفاظ ملاحظہ ہوں:
''زخم نے داد الخ۔یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے جیسا کہ اس شعر میں:

نہیں ذریعۂ راحت ، جراحتِ پیکاں

وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

یعنی زخمِ تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔'زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی' (یعنی) زائل نہ کیا تنگی کو۔'پُر افشاں' بہ معنی 'بے تاب' اور یہ لفظ تیر کے مناسب۔حاصل یہ کہ تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا، وہ تو خود ضیقِ مقام سے گھبرا کر پَرافشاں و سراسیمہ نکل گیا۔''

(غالب کے خطوط، جلد دوم، ص:۳۸۔۸۳۷)

نظم طباطبائی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے غالب کی اسی تحریر کا حوالہ دیا ہے مگر دونوں نے مندرجۂ بالا اقتباس کے بعض حصوں کو حذف کر دیا ہے جس سے غالب کی تحریر کا مفہوم پوری طرح واضح نہیں ہوتا اور شعر کی تفہیم میں بھی کھانچا پڑ جاتا ہے۔ پہلے طباطبائی کی شرح اور اس میں شامل حوالہ ملاحظہ ہو:

''زخمِ دل نے بھی تنگیِ دل کی تدبیر نہ کی اور زخم سے بھی دل تنگی کی شکایت رفع نہ ہوئی کہ وہی تیر جس سے زخم لگا، وہ میری تنگیِ دل سے ایسا سراسیمہ ہوا کہ پھڑکتا ہوا نکلا۔ تیر کے پر ہوتے ہیں اور اڑتا ہے، اس سبب سے پَرافشاں جو کہ صفتِ مرغ ہے، تیر کے لیے بہت مناسب ہے۔ مصنف مرحوم (یعنی غالب) لکھتے ہیں: ''یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے جیسا کہ اس شعر میں:

نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں

وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

یعنی زخمِ تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔"

اب فاروقی صاحب کا پیش کردہ اقتباس جس میں خلائیں فاروقی صاحب ہی کی چھوڑی ہوئی ہیں، ملاحظہ کریں:

"اس شعر کے معنی بیان کرتے ہوئے غالب نے لکھا ہے: یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے .....یعنی زخمِ تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے......تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا وہ تو خود ضیقِ مقام سے گھبرا کر پَرافشاں (سہو کتابت سے 'پریشاں' چھپا ہے) اور سراسیمہ نکل گیا۔"

طباطبائی اور فاروقی دونوں غالب کا مکمل حوالہ دیتے تو 'زخم نے داد نہ دی' والے زیرِ نظر شعر اور 'نہیں ذریعۂ راحت' والے شعر کے معنی میں خلطِ مبحث کی گنجائش نہ رہتی۔ طباطبائی کو اپنے اقتباس سے قبل یہ بتانا چاہیے تھا کہ غالب کے خط میں وہی شرح درج ہے جو انھوں نے غالب کا اقتباس دینے سے پہلے پیش کی ہے۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہے کہ طباطبائی نے جب 'نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں' والے شعر کی شرح کی تو غالب نے زخمِ تیر اور زخمِ تیغ میں فرق بتاتے ہوئے اس شعر کی معنویت کو جس طرح اجاگر کیا تھا، اس حوالے سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اس شعر کا مطلب ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"دل کشاوہ چیز جس سے دل تنگی رفع ہو اور انشراحِ خاطر حاصل ہو۔ لذتِ زخم کو بہ تفصیل بیان کرتے ہیں کہ تیر کی جراحت باعثِ راحت نہیں ہوتی۔ زخم تیغ کا کیا پوچھنا کہ اس سے دل خوش ہو جاتا ہے۔"

طباطبائی اگر غالب کا محولۂ بالا اقتباس اس شعر کی شرح کے ساتھ بھی نتھی کر دیتے تو شعر کی بلاغت اور بیان کا حُسن ابھر کر سامنے آتا۔ موجودہ صورت میں طباطبائی کی شرح ان کی بے توجہی کے سبب ناقص معلوم ہوتی ہے۔

فاروقی صاحب نے دونوں شعروں کے حوالے حذف کر کے غالب کی تحریر کو خاصا گنجلک بلکہ گمراہ کن بنا دیا ہے۔ قاری جب تک غالب کی اصل تحریر نہ دیکھ لے، پریشان رہتا ہے کہ 'زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی' کو سمجھانے میں 'زخم تیر کی تو ہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے' کی گفتگو کہاں سے نکل آئی؟

آیئے اب دیکھتے ہیں اس شعر کی تفہیم میں فاروقی صاحب نے کیا نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔ موصوف نے اپنی قابلِ تقلید روش کے مطابق اس شعر کے معنی پر کلام کرتے ہوئے سب سے پہلے اپنے پیش رو شارحین کے بیان کردہ مطالب پر رائے زنی کی ہے۔ بیخود دہلوی کے اخذ کردہ معنی (نشانہ باز کی غلطی سے دل کے بجائے سینے میں زخم لگا جس سے تنگیِ دل کی داد نہ مل سکی اور سینے میں زخم لگنے کے باعث دل نے فرطِ رشک سے جان دے دی) سے اختلاف ظاہر کرنے کے بعد دیگر شارحین کے بارے میں خیال ظاہر کیا ہے کہ انھوں نے 'دل تنگ' کے معنی رنجیدہ لیے ہیں اور شرح یوں کی ہے کہ تیر نے دل کی رنجیدگی کا کچھ لحاظ نہ کرتے ہوئے زخم لگایا۔ ''اس پر طرّہ یہ کہ تیر بھی سینے سے نکلا تو پھڑ پھڑاتا ہوا گویا دل میں فراخ زخم بنانے کے بعد وہ سینے کو بھی فگار کر گیا۔''

آگے فرماتے ہیں: ''اس معنی میں قباحت یہ ہے کہ سینے کو غیر ضروری طور پر دل سے الگ فرض کیا گیا ہے۔ دل تو سینے ہی میں ہوتا ہے، اس لیے دل کو زخمی کرنے کے بعد تیر جب نکلے گا تو سینے ہی سے تو نکلے گا۔ علاوہ بریں 'سینہ' بمعنی 'دل' بھی استعمال ہوتا ہے۔''

یہاں طباطبائی ہی کے انداز میں ایراد کیا جا سکتا ہے کہ 'تیر کے سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلنے کا'

مضمون سراسر غیر واقعی ہے اور امور عادیہ میں سے نہیں ہے۔ کیوں کہ تیر اڑ کے سینے یا دل میں لگ تو سکتا ہے مگر مڑ کے باہر نہیں نکل سکتا' نکلے گا تو پشت کی جانب سے نکلے گا یعنی آر پار ہوگا۔ خیر اسے رخصتِ شعری کے تحت قابلِ قبول گردانا جاسکتا ہے مگر غالب نے اس شعر کا مطلب سمجھاتے ہوئے 'زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل' کے بہ جائے 'تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا' کہہ کر یہ تاثر دیا ہے کہ ''ضیق مقام (تنگیِ دل) سے گھبرا کر پَر افشاں (پھڑ پھڑاتا ہوا) و سراسیمہ'' نکل جانے والا تیر دل میں فراخ زخم نہ بنا سکا۔ تیر کی اس حالت کے سیاق میں 'سینۂ بسمل' کی ترکیب کو جو بہ ظاہر رعایتِ لفظی معلوم ہوتی ہے، شارحین نے غالباً بامعنی بنانے کے لیے ہی دل کے ساتھ سینہ بھی فگار ہونے کی بات کہی ہے جسے فاروقی صاحب نے یہ کہہ کر رد کردیا ہے کہ'' سینے کو غیر ضروری طور پر دل سے الگ فرض کیا گیا ہے۔'' اور یہ کہ'' دل کو سینے سے الگ فرض کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔''

فاروقی صاحب نے اس پر غور نہیں کیا کہ جب وہ فرماتے ہیں: ''دل تو سینے ہی میں ہوتا ہے، اس لیے دل کو زخمی کرنے کے بعد تیر جب باہر نکلے گا تو سینے ہی سے نکلے گا'' تو وہ دل کو سینے سے الگ ہی تو فرض کر رہے ہیں۔ ایسے میں 'سینہ بمعنی دل بھی استعمال ہوتا ہے' کہنا اپنی ہی بات کی تردید کرنے کے مترادف ہے۔

ویسے غالب نے اپنی ایک غزل کے قطعہ بند شعروں میں متواتر سینہ اور دل کو الگ الگ بتایا ہے:

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو، مژہ گر خوں چکاں نہیں
ہے ننگِ سینہ دل، اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس ، اگر آزرفشاں نہیں

سچ تو یہ ہے کہ اس شعر میں 'سینۂ بسمل' کی ترکیب بھی بامعنی و بلیغ ہے اور سینہ و دل کا الگ الگ

ہونا بھی ادعاے شاعر کے عین مطابق ہے۔ آخر تیر دل تک پہنچنے کے لیے سینے ہی کو تو راستہ بنائے گا۔ یعنی دل کو زخمی کرنے سے پہلے سینے کو فگار کرے گا اور دل میں ایک چھوٹا سا زخم (بہ قول غالب 'رخنہ') لگانے کے بعد تیر تنگیِ دل سے گھبرا کر پھڑ پھڑاتا ہوا باہر نکلے گا تو 'سینۂ بسمل' ہی سے تو نکلے گا۔ ('سینۂ بسمل' کو مرکب توصیفی سمجھیں یا مرکب اضافی، دونوں صورتوں میں معنی یکساں ہوں گے)۔

اپنی گفتگو کے آخری حصے میں فاروقی صاحب نے شارحینِ غالب کی سخن سنجی کو معرضِ خطر میں ڈالتے ہوئے ارشاد فرمایا ہے:

> ''ایک پہلو ایسا ہے جس پر کسی شارح کی نظر غالباً نہیں گئی ہے۔ 'تنگیِ دل' پر غور کیجیے، اس سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زخم لگنے سے پہلے بھی دل تنگ ہی تھا اور زخمِ عشق سے توقع تھی کہ وہ تنگیِ دل کو زائل کر دے گا۔''

عرض ہے کہ شعر میں 'زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب' سے یہی مراد ہے کہ زخم لگنے سے پہلے ہی دل تنگ تھا (اور تیر کا ہلکا سا زخم اس تنگی کو دور نہ کر سکا) اور اس باب میں کسی شارح کو کوئی اشکال نہیں تھا کہ آیا تنگیِ دل پہلے سے تھی کہ بعد میں پیدا ہوئی۔ البتہ ایک پہلو جس پر شارحین نے کلام نہیں کیا ہے، یہ ہے کہ دل کے زخمی ہونے سے قبل سینہ فگار ہو چکا تھا۔ یہاں تک کہ خود غالب نے بھی 'سینۂ بسمل' میں پوشیدہ کنایے اور قرینے کی وضاحت کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ اور تو اور اپنے خط میں درج شرح میں غالب نے 'زخم نے داد نہ دی' کو سمجھانے میں 'تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا' لکھ کر اپنی بات کو توضیح طلب بنا دیا ہے۔ غالب کی اپنی وضاحت کے حساب سے تو شعر کو یوں ہونا چاہیے (غالب اور قارئین سے معذرت کے ساتھ):

تیر نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
وہ تو خود سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلا

لیکن 'زخم' کا لفظ چھوٹ جاتا جو کسی طرح گوارا نہیں کیا جا سکتا تھا کیوں کہ زخمِ تیر کی تقلیل کے سبب تنگیِ دل کا علاج نہ ہو پانے اور اسی کے نتیجے میں تیر کے سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلنے کا مضمون ہاتھ سے جاتا رہتا۔

یہاں ایک سوال ذہن میں سر اٹھاتا ہے کہ غالب جب یہ کہتے ہیں کہ 'یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے' تو وہ درحقیقت کس بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں؟ ان کی گفتگو سے تین باتیں متبادر ہوتی ہیں: (قارئین سے درخواست ہے کہ آگے بڑھنے سے پہلے وہ راقم الحروف کے پیش کردہ غالب کے اقتباس پر ایک نظر ڈال لیں۔)

(الف) زخمِ تیر کی توہین اور تلوار کے زخم کی تحسین

(ب) تنگیِ دل کے زائل ہونے کے لیے زخمِ دل کے فراخ ہونے کی حاجت

(ج) تیر کے سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلنے کا مضمون

قیاس کہتا ہے کہ اول الذکر دو باتیں تو وہ 'نہیں ذریعۂ راحت' والے شعر میں کہہ چکے تھے اس لیے 'تیر کے سینۂ بسمل سے پَر افشاں' نکلنے کی بات جس میں تیر کے پروں اور اس کے اڑنے کی مناسبت کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے، غالب کے نزدیک نئی اور انوکھی رہی ہوگی۔

خیر اس بات کا فیصلہ قارئین پر چھوڑتے ہیں اور محترم فاروقی صاحب کی اس گراں قدر رائے کو مشعلِ راہ بنا کر اس شعر کی تفہیم میں ایک قدم آگے بڑھاتے ہیں۔

فاروقی صاحب فرماتے ہیں:

> ''شعر کا ہم پر یہ حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں، ان کو دریافت کریں۔''

(دیباچہ تفہیم غالب، طبع دوم، ص:۱۶)

راقم الحروف کے خیالِ ناقص میں غالب کے 'زخم نے داد نہ دی' والے شعر کی تشریح میں تیر کے سینۂ بسمل سے پَرافشاں نکلنے کے بعد تنگیِ دل کو دور کرنے کے لیے درج ذیل شعر میں جس زخمِ تیغ کی تمنا کی گئی ہے، اسے جوڑ لیا جائے تو معنی میں وسعت پیدا ہو سکتی ہے۔

نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں
وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

تیر کو عموماً عشوہ وغمزہ سے نسبت دی جاتی ہے اور تیغ کو جور و جفا سے۔ (غالب ہی کا مصرع ہے: نہ اتنا بُرّشِ تیغ جفا پر ناز فرماؤ)۔ میرے نزدیک غالب کے مطابق:

معشوق اگر عشوہ طرازی کی جگہ جفا پیشگی سے کام لے اور تلوار کا زخم لگائے تو ہم سمجھیں گے اس نے پوری توجہ ارزانی کی اور اس کے سبب وہ تنگیِ دل بھی زائل ہو جائے گی جسے اس کی توجہ کی حسرت نے پیدا کیا ہے۔ ورنہ تیر سے تو یہ ہونے سے رہا کیوں کہ وہ خود ہی ضیقِ مقام (تنگیِ دل) سے گھبرا کر سینۂ بسمل سے پھڑ پھڑاتا ہوا (پَرافشاں) باہر نکل چکا ہے۔

☆☆☆

پردۂ ساز کے پیچھے کیا ہے ؟

غالب کے معروف شارحین میں سید حیدر علی نظم طباطبائی کو نہ صرف زمانی اعتبار سے اولیت حاصل ہے بلکہ سخن سنجی و نکتہ رسی میں بھی وہ امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے بعد اس میدان میں اترنے والے شرح نگاروں نے جگہ جگہ ان کی 'شرح دیوانِ اردوے غالب' سے استفادہ کیا ہے۔ یہاں تک کہ ان کی شرح کو ہو بہو یا بہ ادنا تغیر و اضافہ نقل کرنے سے بھی گریز نہیں کیا ہے۔ طباطبائی کی بزرگی اور زمانی سبقت کے پیشِ نظر مندرجۂ ذیل مطلع میں مستعمل دو ترکیبوں 'گلِ نغمہ' اور 'پردۂ ساز' کی معنویت کو سمجھنے اور شعر کے مفہوم کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہم انھیں کی شرح سے اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے۔

غالب کا مشہور مطلع ہے:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

طباطبائی فرماتے ہیں: "نشاط و طرب سے مجھے کچھ تعلق نہیں، میں سراپا درد ہوں اور اپنی ہی مصیبت میں (گرفتار؟)۔"

طباطبائی نے قدرے بے توجہی و بے اعتنائی برتتے ہوئے اس شعر کی شرح میں جس اختصار سے کام لیا ہے، وہ مذکورۂ بالا دو ترکیبوں کو سمجھنے میں مانع ہے اور اس کے سبب ان کی شرح

بھی تفہیم کے اعتبار سے غیر تسلی بخش ہو گئی ہے۔

غالب کے متداول دیوان میں 'پردۂ ساز' کی ترکیب یا اصطلاح ایک سے زیادہ بار ملتی ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں طباطبائی نے دیگر شعروں کی تشریح میں بھی 'پردۂ ساز' کی وضاحت کو قابلِ اعتنا سمجھا ہے کہ نہیں۔

غالب کا ایک اور مشہور مطلع ہے:

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہاے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

طباطبائی فرماتے ہیں: ''جس چیز کو تو عالمِ حقیقت کا حجاب سمجھتا ہے، وہ رباب کا ایک پردہ ہے جس سے نغمہ ہاے رازِ حقیقت بلند ہیں، مگر اس کے تال سُر سے تو خود ہی ہانو ہے، لطف نہیں اٹھا سکتا۔''

(طباطبائی کی شرح کے فاضل مرتب پروفیسر ظفر احمد صدیقی کی تحقیق کے مطابق 'ہانو' ایک نامانوس لفظ ہے جس کے معنی ہیں عاری یا بے بہرہ)

طباطبائی نے جس انداز میں شعر کا مطلب بیان کیا ہے، اس سے لگتا ہے کہ وہ اپنے شاگردوں سے (جن کو دیے گئے لیکچروں کا مجموعہ یہ شرح ہے) اور اپنے قارئین سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ 'پردۂ ساز' کی اصطلاح سے بہ خوبی واقف ہوں گے اور 'رباب کا ایک پردہ' کہنے پر ان کی بات کو اچھی طرح سمجھ جائیں گے۔ ممکن ہے ماضی میں ایسا رہا ہو۔ (یہ شرح پہلی بار ۱۹۰۰ء میں شایع ہوئی تھی) مگر ایک صدی سے زیادہ عرصہ گزرنے کے بعد 'پردۂ ساز' یا 'پردۂ رباب' کی وضاحت کے بغیر مذکورۂ بالا دونوں شعروں کی مکمل تفہیم سے پردہ اٹھتا نظر نہیں آتا۔

'ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں' والی غزل کے دو قطعہ بند شعروں کے دوسرے شعر

میں بھی غالب نے موسیقی ہی کے سیاق میں لفظ 'پردہ' استعمال کیا ہے بلکہ 'پردہ سنج' کی ترکیب استعمال کر کے اسے آلاتِ موسیقی کا ایک انگ بتایا ہے۔ افسوس طباطبائی یہاں بھی ہماری رہنمائی کرتے نظر نہیں آتے۔

وہ قطعہ بند شعر سن لیجیے:

ہر چند جاں گدازیِ قہر و عتاب ہے
ہر چند پشت گرمیِ تاب و تواں نہیں
جاں مطربِ ترانۂ ہل من مزید ہے
لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں

طباطبائی کے مطابق:

''ہر چند کہ اس کا قہر وعتاب جان کو گھلا رہا ہے، ہر چند کہ تاب وتواں نے جواب دے دیا ہے لیکن اس پر بھی جانِ زار یہی کہہ رہی ہے کہ اور کوئی ظلم باقی رہ گیا ہو تو اٹھا نہ رکھ اور اب بھی میں امان کا خواہاں نہیں ہوں۔''

طباطبائی کی سخن نوازی اور شعر فہمی سے توقع تھی کہ وہ 'جاں مطربِ ترانۂ ہل من مزید' اور 'لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں' جیسی معنی خیز اور قرآنی تلمیح سے مزین ترکیبوں کی وضاحت وتحسین میں بھی وقت صرف کرتے مگر وہ ان سے صرفِ نظر کر گئے اور محض شعروں کا خلاصہ پیش کر کے مطمئن ہو گئے۔

اس کے باوجود طباطبائی کے 'رباب کا ایک پردہ' کہنے سے اور غالب کے 'پردہ سنج' کی ترکیب لانے سے ہمیں جو اشارہ ملتا ہے اس سے کچھ امید بندھتی ہے اور 'پردۂ ساز' کی تفہیم کے لیے ہم اردو کی چند معروف شرحوں سے رجوع کرتے ہیں مگر جو مطالب ونتائج سامنے آتے ہیں وہ

ہماری تشنگی کو اور بڑھا دیتے ہیں۔ لیکن پہلے اس مطلع کی شرح دیکھتے ہیں جس سے ہم نے اپنی گفتگو شروع کی تھی:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بیخود موہانی کے مطابق: ''نہ میں کسی نغمے کی تمہید ہوں نہ ساز کا پردہ۔ میں اپنی بربادی کا فریادی ہوں یعنی مجھ سے عیش ونشاط کی امید فضول ہے۔ میں سراپا مصیبت اور سراپا بربادی ہوں، میری فریاد میرے دل کے ٹوٹ جانے کی خبر دیتی ہے اور دل شکستہ کہاں اور نشاط کہاں۔''

اس شرح سے بہ ظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ بیخود موہانی 'گلِ نغمہ' اور 'پردۂ ساز' دونوں کی معنویت سے بے اعتنائی برت گئے ہیں۔ لہٰذا ان سے بھی رہنمائی کی توقع نہیں کی جا سکتی۔

بیخود دہلوی کے مطابق: ''میری پُر درد لے گلِ نغمہ اور پردۂ ساز سے تعلق نہیں رکھتی ہے۔ میں تو بس ایک سراپا درد ہوں۔ میری آواز تو گویا میرے دل کے ٹوٹنے کی صدا ہے۔''

پردۂ ساز کے سمجھنے میں یہ شرح بھی ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔

آغا محمد باقر کے مطابق: ''گلِ نغمہ = گلبانگ

''نہ تو میں گلبانگ ہوں اور نہ پردۂ ساز ہوں بلکہ میں اپنی شکست کی آواز ہوں جو سراپا درد ہے۔ گویا خوشی کے نغموں سے مجھے کوئی واسطہ نہیں۔ میری آواز میرے دل کے ٹوٹنے کی آواز ہے۔''

محترم شمس الرحمٰن فاروقی کی 'تفہیمِ غالب' میں یہ شعر شامل ہے اور اس پر انھوں نے

خاصی طویل گفتگو بھی کی ہے مگر ان کی بحث کا محور 'گلِ نغمہ' کی ترکیب ہے، جو ان کے نزدیک موسیقی کی اصطلاح نہیں ہے۔ 'پردۂ ساز' پر انھوں نے اظہارِ خیال ہی نہیں کیا ہے۔ البتہ آغا محمد باقر کے گلِ نغمہ کو گلبانگ بتانے پر یہ ایراد کیا ہے کہ ''گلبانگ تو کسی بھی اچھی آواز کو کہتے ہیں۔ 'پردۂ ساز' سے اس کی کوئی خاص مناسبت نہیں نظر آتی۔ علاوہ ازیں کسی سند یا حوالے کے بغیر یہ معنی بھی مشکوک ٹھہریں گے۔''

فاروقی صاحب اگر یہ بتاتے کہ پردۂ ساز سے گلبانگ کو کوئی خاص مناسبت کیوں نہیں ہے اور پردۂ ساز سے وہ خود کیا مراد لیتے ہیں تو اس اصطلاح کی پرتیں کھولنے میں ہماری خاصی رہنمائی ہو جاتی۔

آیئے دوسرے مطلع پر توجہ مبذول کرتے ہیں:

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

بیخود موہانی فرماتے ہیں:

''سازِ حقیقت کی نواؤں کو نہ سمجھنے میں تیرا ہی قصور ہے، نہیں تو یہاں (دنیا میں) جتنے پردے ہیں، وہ ساز کے پردوں کی طرح بج رہے ہیں اور اسرارِ الٰہی کو ظاہر کر رہے ہیں۔ یعنی جن چیزوں کو تُو وجودِ باری کے سمجھنے میں مانع سمجھتا ہے، وہی بآوازِ بلند اس کے وجود اور اس کی یکتائی کا ترانہ گا رہے ہیں۔''

''**حاشیہ** : ستار یا ہارمونیم، رباب اور بین وغیرہ کے پردوں سے راگ نکلتے ہیں مگر ان کو وہی لوگ سمجھتے ہیں جن کو موسیقی میں دخل ہے۔ جس طرح پردے کے بغیر نغمۂ طنبور کا ظہور نہیں ہوتا، اسی طرح اگر خدا موجوداتِ عالم

کے پردے میں جلوہ نہ دکھاتا تو اس کے وجود کا ادراک کوئی کیوں کر کرسکتا

تھا۔اس لیے کہ وہ جسم اور جسمانیات سے منزّہ ہے۔''

بیخود موہانی نے ''ستار، ہارمونیم، رباب اور بین وغیرہ کے پردوں سے راگ نکلتے ہیں'' کہا ہے لیکن اس کی وضاحت نہیں کی کہ ان آلاتِ موسیقی میں پردہ ہوتا کہاں ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے وہ آلاتِ موسیقی ہی کو وہ پردہ سمجھتے ہیں جس میں نواہاے راز پوشیدہ ہیں، لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ 'پردے کے بغیر نغمۂ طنبور کا ظہور نہیں ہوتا' تو شبہ ہونے لگتا ہے کہ وہ طنبور کے تاروں کو پردہ کہہ رہے ہیں۔

سچ تو یہ ہے کہ تاروں کے آلاتِ موسیقی میں آڑے لگے ہوئے پیتل کے ٹکڑوں یا آڑے تاروں کو جن پر موسیقار اپنی انگلیاں چلاکر مختلف راگ نکالتا ہے، پردہ کہا جاتا ہے۔ہارمونیم میں یہ پردہ نہیں ہوتا۔ اردو کے مستند لغات کی مدد سے اس اصطلاح کے مفہوم اور محلِ استعمال کو آیندہ سطروں میں واضح کیا جائے گا۔ فی الوقت ہمارے بعض سربرآوردہ شارحین کے ارشادات کی روشنی میں غالب کے شعروں میں مستعمل اس اصطلاح اور اشعار کی تفہیم کے سلسلے کو آگے بڑھاتے ہیں۔

حسرت موہانی فرماتے ہیں:

> ''یاں یعنی دنیا میں، حجاب یعنی پردہ جس کو پردۂ ساز کے ساتھ مناسبتِ لفظی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ راز کے نغموں سے تُو خود ہی نا آشنا ہے ورنہ دنیا میں جو بظاہر حجاب نظر آتے ہیں، وہ بھی پردۂ ساز کی طرح بول رہے ہیں اور بج رہے ہیں اور اسرارِ الٰہی ظاہر کر رہے ہیں۔''

اس شرح سے بھی پتا نہیں چلتا کہ حسرت پردۂ ساز سے کیا مراد لے رہے ہیں۔ اگرچہ اس اصطلاح سے ان کی واقفیت کا گمان ہوتا ہے۔اپنی شرح کے اختتام پر انھوں نے قوسین میں 'یادگارِ غالب' درج کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی شرح 'یادگارِ غالب از الطاف حسین حالی' سے

مستفاد ہے۔ آیئے 'یادگارِ غالب' سے رجوع کرتے ہیں۔

حالی کے مطابق: ''راز کے نغموں سے تُو خود ہی نا آشنا ہے، ورنہ دنیا میں جو بظاہر حجاب نظر آتے ہیں، وہ بھی پردۂ ساز کی طرح بول رہے ہیں اور بج رہے ہیں اور اسرارِ الٰہی ظاہر کر رہے ہیں۔''

انداز ہوا کہ حالی ہوں کہ طباطبائی، بیخود دہلوی ہوں کہ بیخود موہانی یا حسرت موہانی، یہ حضرات 'پردۂ ساز' کی حقیقت سے تو واقف تھے مگر شعر کی تشریح کرتے وقت اس کی معنویت کو اجاگر کرنے سے قاصر رہے جس کے سبب بیان کی بلاغت تک ہماری رسائی نہ ہو سکی اور اس اصطلاح سے ہماری واقفیت کی کمی ان اشعار کی تہہ تک پہنچنے میں مانع ہوئی جن میں یہ ترکیب یا اصطلاح برتی گئی ہے۔

اس مشکل کا ایک حل یہ ہے کہ اردو کی مستند و معیاری فرہنگوں سے رجوع کرتے ہوئے اس اصطلاح کی معنویت اور اس کے محلِ استعمال کو سمجھ لیا جائے اور پھر شعروں کی باز دید کی جائے۔

چناں چہ ہم جب اردو کی معروف و مستند کتبِ لغات سے استفادہ کرتے ہیں تو اس لفظ کی تکنیکی اہمیت اور غالب کے شعروں میں اس کی معنویت کے در وا ہونے لگتے ہیں۔ اردو کی معروف کتبِ لغات سے ماخوذ لفظ 'پردہ' کی تعریف حسبِ ذیل ہے۔

فرہنگِ آصفیہ : پردہ (۹) فارسی: بارہ راگوں میں سے ہر ایک راگ جسے آہنگ کہتے ہیں۔ ستار یا بین یا طنبور وغیرہ کے پتیلی یا عاجی پرزے جو اس کے دستے پر مقامات ٹھیک رہنے اور انگلیوں کے سہارے کے واسطے تانت سے باندھ دیتے ہیں:

مقامِ نغمہ : ستار یا بین کی کھرج

بعض اوقات آہنگ یا الاپ کے موقع پر فارسی کتابوں میں آتا ہے۔

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا
شبہ ہوجاتا ہے پردے سے تری آواز کا

(خواجہ آتش)

نوراللغات : پردہ : آہنگ ، الاپ

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا
شبہ ہوجاتا ہے پردے سے تری آواز کا

(خواجہ آتش)

(۱) بارہ راگوں میں سے ہر راگ کو کہتے ہیں۔ (۲) باجوں کے سُر کا وہ پرزہ جو ہر سُر بتانے کے واسطے مخصوص ہوتا ہے۔

ان بے حجابیوں کی کوئی حد نہیں رہی
پردے پہ ہات رکھتے نہیں وہ ستار کے

(داغ)

مہذب اللغات : پردہ : (۴) اس باجے کا سُر جو ہوا کے زور سے آواز دیتا ہے،

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا
شبہ ہوجاتا ہے پردے سے تری آواز کا

(آتش)

(۶) تاروں والے بعض باجوں میں پیتل کے پتلے ٹکڑے لگے ہوتے ہیں جن پر انگلی سے تار کو دباتے ہیں، جس سے ہر سُر الگ الگ قایم ہوجاتا ہے۔ اس پیتل کے ٹکڑے کو پردہ کہتے ہیں۔

ان بے حجابیوں کی کوئی حد نہیں رہی
پردے پہ ہات رکھتے نہیں وہ ستار کے

(داغ)

جامع اللغات : (۱۶) الاپ، آہنگ (۱۷) باجے کا وہ پرزہ جو سُر بتاتا ہے۔

محولۂ بالا اندراجات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ غالب پردۂ ساز سے مراد تاروں والے باجوں میں لگے وہ پیتل کے ٹکڑے لے رہے ہیں جن سے الگ الگ سُر قایم ہوتے ہیں اور راگ نکالے جاتے ہیں۔ غالب کے متداول دیوان میں شامل مذکورۂ بالا تین شعروں کے علاوہ نسخۂ حمیدیہ و نسخۂ شیرانی میں شامل مزید دو شعر اس قیاس کو یقین میں بدلنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ شعر ملاحظہ ہوں:

اسد پردے میں بھی آہنگ شوقِ یار قایم ہے
نہیں ہے نغمے سے خالی خمیدہ ہائے چنگ آخر

فریاد اسد غفلتِ رسوائیِ دل سے
کس پردے میں فریاد کی آہنگ نکالوں

ان دونوں شعروں میں لفظ 'آہنگ' نہ صرف فرہنگوں میں بتائے ہوئے راگ یا سُر کے معنوں پر دلالت کرتا ہے بلکہ اس حقیقت کو بھی مزید آشکار کرتا ہے کہ ستار یا تاروں سے بنے دیگر باجوں میں سُروں کو قایم کرنے یا راگ نکالنے میں تاروں سے زیادہ 'پردوں' کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

غالب نے اپنے دو شعروں (محرم نہیں ہے تُو ہی الخ اور اسد پردے میں بھی الخ) میں متصوفانہ مضامین باندھے ہیں اور بقیہ تین شعروں (نہ گلِ نغمہ ہوں الخ، جاں مطرب ترانۂ ہل من مزید الخ اور فریاد اسد غفلتِ رسوائیِ دل الخ) میں ذاتی کرب و اضطراب کا اظہار کیا ہے اور ہر جگہ

لفظ پردہ کی رعایت کوملحوظ رکھا ہے۔اپنے شعروں میں لفظی ومعنوی مناسبتوں کو برتنا غالب کا محبوب مشغلہ تھا جسے وہ جوانی سے لے کر پختگی عمر تک اپنائے رہے۔ مذکورۂ بالا اشعار کی نسخۂ حمیدیہ و نسخۂ شیرانی میں شمولیت اوران میں سے تین شعروں میں تخلص اسد کی موجودگی اس دل چسپ حقیقت پر بھی دلالت کرتی ہے کہ نوجوان غالب کو ابتدا ہی سے مسائلِ تصوف اور رموزِ موسیقی دونوں سے واقفیت ودل چسپی تھی جو اخیر عمر تک قایم رہی چناں چہ وہ ترانہ شادی کی فرصت نہ ملنے پر نغماتِ غم ہی کو غنیمت جانتے رہے۔

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

گلِ نغمہ اور تفہیمِ غالب

عصر حاضر کے غالب شناسوں میں 'تفہیم غالب' کے مصنف محترم شمس الرحمان فاروقی کو غیر معمولی امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ شعر فہمی کے سلسلے میں ان کا طریقۂ کار بھی پیچیدہ نہیں ہے۔ سب سے پہلے وہ دیگر شارحین کی بیان کردہ تشریحات کا جائزہ لیتے ہیں پھر شعر کی لفظیات کو بنیادی اہمیت دیتے ہوئے اس کے معانی کی جستجو میں لغتوں اور فرہنگوں سے استفادے کو فوقیت دیتے ہیں اور شعر کی تمام امکانی قرأتوں کے پیش نظر متبادر مطالب کا احاطہ کرتے ہیں۔

غالب کے ایک مطلع کی تفہیم میں بھی محترم فاروقی صاحب کے مخصوص طرزِ فکر و استدلال کی نمایاں چھاپ نظر آتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے اخذ کردہ نتائج سے اختلاف کی گنجائش نکل آئی ہے لیکن اس کی وجہ سے ان کی سخت کوشی و سخن سنجی سے انکار کرنا سخت ناانصافی اور علم ناشناسی کے مترادف ہوگا۔ آیئے پہلے غالب کے مطلع اور محترم فاروقی صاحب کے ارشادات پر ایک نظر ڈالیں۔ غالب کا مشہور مطلع ہے

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

محترم فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ اس شعر میں 'گل نغمہ' کی ترکیب اکثر شارحین کی توجہ اور پریشانی کا مرکز بنی ہے۔ شوکت میرٹھی (حلِ کلیات اردو مرزا غالب دہلوی) اور غالباً انھیں

کی تقلید میں بیخود موہانی (شرح دیوانِ غالب) نے بغیر کسی سند کے 'الاپ' نشید، لکھ دیا ہے۔ غلام رسول مہر (نوائے سروش) نے 'نغمے کا پھول' معنی لکھے ہیں جو بظاہر بے معنی بلکہ غلط معلوم ہوتے ہیں۔ سہا مجدّدی (مطالب الغالب) کے خیال میں 'گل' سے شگفتگی مقصود ہے لیکن نہ تو انھوں نے اس کی وجہ بیان کی اور نہ یہ بتایا کہ 'نغمہ' سے کیا مقصود ہے۔ آغا محمد باقر (بیانِ غالب) نے 'گل نغمہ' کے معنی 'گلبانگ' بتائے ہیں جو کسی بھی اچھی آواز کو کہہ سکتے ہیں۔ نیز 'پردۂ ساز' سے اس کی کوئی خاص مناسبت نظر نہیں آتی اور کسی سند یا لغت کے حوالے کے بغیر یہ معنی بھی مشکوک ٹھہرتے ہیں۔

فاروقی صاحب نے فارسی لغات میں اس ترکیب کے معدوم ہونے کی گواہی دیتے ہوئے بتایا ہے کہ 'اردو لغت، تاریخی اصول پر' میں اس کا اندراج ہے جہاں اس کے معنی 'نغمے کی خوبی' 'پُر تاثیری' بتاتے ہوئے اسے موسیقی کی اصطلاح قرار دیا ہے۔ فاروقی صاحب کے نزدیک یہ دونوں باتیں محتاجِ ثبوت و سند ہیں۔

فاروقی صاحب کی اطلاع کے مطابق اربابِ لغتِ مذکورہ نے غالب کا یہی شعر سنداً درج کیا ہے اور میر حسن کی مثنوی 'سحر البیان' سے بھی ایک شعر درج کیا ہے۔ ''حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ میر حسن اور غالب اس ترکیب کو الگ الگ معنی میں استعمال کر رہے ہیں۔'' فاروقی صاحب نے مرحوم رشید حسن خاں کی مدوّنہ مثنوی 'سحر البیان' کے حوالے سے یہ معلومات بھی فراہم کی ہے کہ میر حسن نے یہ ترکیب دو جگہ استعمال کی ہے اور اربابِ لغتِ مذکورہ نے دوسرے شعر کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مثنوی میں یہ دونوں شعر قصے کے اس موڑ پر سامنے آتے ہیں جب قصے کا ایک نسوانی کردار نجم النسا (ہیروئن بدر منیر کی رازدار سہیلی) جوگن کا روپ دھار کر جنگل میں جاتی اور ایک درخت کے نیچے بیٹھ کر بین بجاتی ہے جس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ:

جہاں بیٹھ کر وہ بجاتی تھی بین
تو سننے کو آتے تھے آہوئے چین

بجاتی وہ جوگن جہاں جوگیا
تو وھاں بیٹھتی خلق دھونی رما

اسے سن کے آتا تھا صحرا کو جوش
صدا سے درختوں کو کرنا خروش

گلِ نغمہ جو اس سے گرتے ہزار
تو لیتا انھیں دشت دامن پسار

فاروقی صاحب کی اطلاع کے مطابق 'اربابِ لغت' نے مندرجۂ بالا آخری شعر تو درج کیا ہے مگر پانچ شعروں کے بعد آنے والے اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔

گلِ نغمۂ تر کی تھی یہ بہار
کہ صحرا کے گل اس کے آگے تھے خار

آگے فرماتے ہیں :

''اب صاف ظاہر ہے کہ میر حسن نے 'گل نغمہ' اس درخت کے پھول پتیوں کو کہا ہے جس کے نیچے بیٹھ کر نجم النسا جوگیا راگ بجا رہی تھی۔ راگ کے اہتزاز سے درخت کی پتیاں اور پھول ارتعاش میں آتے اور زمین پر برستے۔ انھیں دشت 'دامن پسار' کر لے لیتا۔ آگے انھیں پھول پتیوں کو میر حسن نے 'گل نغمۂ تر' یعنی 'نغمے کے گل تر' کہا ہے کہ ان کی شگفتگی کے سامنے صحرا کے پھول خار معلوم ہوتے تھے، یعنی نجم النسا کی بین کا درخت پر یہ اثر تھا کہ اس کے گلِ تر ارتعاش میں آ آ کر زمین پر آ رہے تھے۔''

میر حسن کو 'گل نغمہ' کی ترکیب کے مخترع بتاتے ہوئے فاروقی صاحب نے اسے حتمی طور پر غالب کے شعر سے مختلف معنی میں مستعمل بتایا ہے اور یہ رائے دی ہے کہ یہ استعمال میر حسن کا اپنا ہے، اسے لغت یا شعرا کے استعمال کی سند حاصل نہیں۔

فاروقی صاحب کے خیال میں یہ 'سوال وہیں کا وہیں رہتا ہے کہ غالب نے 'گل نغمہ' سے کیا معنی مراد لیے ہیں یا غالب کے شعر میں اس کے کیا معنی سمجھے جائیں؟' اور یہ کہ 'جب کسی استاد یا لغت کی سند موجود نہیں تو وہی معنی ٹھیک سمجھے جائیں گے جو شعر سے متبادر ہوتے ہوں۔'

چنانچہ انھوں نے آغا محمد باقر کے بیان کیے ہوئے معنی 'گلبانگ' کو درست قرار دیا ہے کہ 'ہزار کم زور سہی لیکن 'گلبانگ' بامعنی تو ہے۔' اس کے بعد فارسی فرہنگ 'لغت نامۂ دہخدا' کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ ''کسی چیز کے بہترین، چنے ہوئے حصے کو اس شے کا 'گل' کہتے ہیں۔ لہٰذا 'گل نغمہ' کے معنی (غالب کے شعر میں) نغمے کی روح، اس کا عطر، اس کا بہترین حصہ ہوں گے۔''

اس عالمانہ گفتگو کے بعد فاروقی صاحب نے تین نتائج بہ طور حاصلِ کلام اخذ کیے ہیں۔

(۱) گلِ نغمہ موسیقی کی اصطلاح نہیں ہے اور نہ یہ کوئی مقرر ترکیب ہے، نہ غالب کے شعر میں نہ میر حسن کے یہاں۔ (۲) غالب اور میر حسن نے 'گلِ نغمہ' کو الگ الگ معنی میں استعمال کیا ہے۔ (۳) غالب کے زیرِ بحث شعر میں 'گل نغمہ' کے معنی ہیں: نغمے کی روح، اس کا عطر، اس کا بہترین حصہ۔

اطلاعاً عرض ہے کہ 'نور اللغات' میں لفظ 'گل' کے ایک معنی کا اندراج یوں بھی ملتا ہے: 'ایک راگ کا نام موسیقی میں'۔ ممکن ہے اسی سے 'گل نغمہ' کی اصطلاح بھی بنالی گئی ہو۔ 'تفہیم غالب' میں شامل اس شعر پر فاروقی صاحب کی قدرے طویل گفتگو کے اختتام پر قاری کے ذہن میں ایک سوال اٹھتا ہے کہ فاضل شارح نے 'پردۂ ساز' کی ترکیب کو یکسر نظرانداز کیوں کر دیا؟ اردو کی مستند

کتبِ لغات میں لفظ 'پردہ' کو موسیقی کی ایک اصطلاح بتاتے ہوئے اس سلسلے میں آتش و داغ کے شعروں سے سند بھی فراہم کی گئی ہے۔ خود غالب کے ہاں ایک اور شعر میں یہ لفظ اس طرح اس استعمال ہوا ہے کہ اس پر فنِ موسیقی کی اصطلاح ہونے کا گمان ہی نہیں یقین ہونے لگتا ہے۔ :

محرم نہیں ہے تُو ہی نواہائے راز کا

یہاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

نظم طباطبائی نے اس شعر کی جو شرح بیان کی ہے اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس لفظ کو موسیقی کی ایک عام فہم اصطلاح جانتے ہوئے اس کی وضاحت ضروری نہیں سمجھتے۔ چناں چہ فرماتے ہیں:

''جس چیز کو تو عالمِ حقیقت کا حجاب سمجھتا ہے، وہ رباب کا ایک پردہ ہے جس سے نغمہ ہائے رازِ حقیقت بلند ہیں۔''

غالب کی شاعری میں لفظ 'پردہ' کے استعمال اور اس کے فنِ موسیقی کی اصطلاح ہونے کے تعلق سے ایک علاحدہ مضمون میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے، اس لیے یہاں اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے عرض ہے کہ فاروقی صاحب نے 'پردۂ ساز' کی ترکیب پر بھی تعمق کیا ہوتا تو 'گل نغمہ' کے بھی موسیقی کی اصطلاح ہونے کے امکان کو یکسر خارج نہ کر دیتے۔ غالب نے 'گل نغمہ' اور 'پردۂ ساز' کو ایک ہی مصرعے میں اس طرح برتا ہے کہ دونوں کے اصطلاحی مفہوم کو قابلِ اعتنا سمجھے بغیر محولہ بالا شعر کی تفہیم کا حق ادا نہیں ہوتا۔

'گل نغمہ' کو موسیقی کی اصطلاح نہ ماننے کے علاوہ فاروقی صاحب نے اس پر بھی اصرار کیا ہے کہ 'یہ کوئی مقررتر کیب نہیں ہے، نہ غالب کے شعر میں نہ میر حسن کے یہاں'۔ عرض ہے کہ میر حسن جب اپنی مثنوی کے ایک ہی مقام پر یہ ترکیب دو مرتبہ استعمال کرتے ہیں تو اسے ایک مقررہ مفہوم کی حامل سمجھنے میں کیا چیز مانع ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ میر حسن ہی نے نہیں' غالب نے بھی اس

ترکیب کوایک سے زیادہ بار استعمال کیا ہے۔غالب کے غیر متداول دیوان کا یہ شعر ملاحظہ ہو :

شغلِ ہوس در نظر ، لیک حیا بے خبر
شاخِ گل نغمہ ہے ، نالۂ بلبل ہنوز

(دیوان غالب : نسخۂ حمیدیہ ، ص:۱۰۹)

فاروقی صاحب نے یہ وضاحت کیے بغیر کہ میر حسن اور غالب نے اس ترکیب کو مختلف معنوں میں کس طرح استعمال کیا ہے، یہ حتمی رائے دی ہے کہ دونوں نے اسے الگ الگ معنی میں استعمال کیا ہے۔راقم الحروف کو اس کے ماننے میں تردّد ہے۔دونوں کے ہاں یہ ترکیب مسرت اور سرخوشی کے راگ کے معنی میں استعمال ہوئی ہے۔

فاروقی صاحب کے نزدیک:

> ''میر حسن نے 'گلِ نغمہ' اس درخت کے پھول پتیوں کو کہا ہے جس کے نیچے بیٹھ کر نجم النسا جوگیا راگ بجا رہی تھی۔راگ کے اہتزاز سے درخت کی پتیاں اور پھول ارتعاش میں آتے اور زمین پر برستے۔انھیں دشت دامن پسار کر لے لیتا۔ انھیں پھول پتیوں کو میر حسن نے 'گل نغمہ' یعنی 'نغمے کے گل تر' کہا ہے۔''

سوال یہ ہے کہ میر حسن کی حسِ امتیاز درخت کے پھول اور پتیوں میں کیوں فرق نہیں کر پائی کہ دونوں کو 'گل نغمہ' کہہ بیٹھے۔علاوہ ازیں ان کے شعر میں جو ضمیر اشارہ 'اُس' استعمال ہوئی ہے، وہ صیغۂ واحد غایب کے لیے ہے، صیغۂ جمع غایب کے لیے نہیں ہے۔یعنی اس کا مرجع نجم النسا کی بین ہے، صحرا کے درخت نہیں ہیں۔میر حسن کا اصل مصرع ہے 'صدا سے درختوں کو کرنا خروش'۔ فاروقی صاحب نے 'درختوں' کو 'درخت' سے بدل کر اپنی مطلوبہ شرح کے لیے جو تاویل پیدا کی ہے، اسے قبول کرنا دشوار ہے۔

اس میں ایک اشکال یہ بھی ہے کہ نجم النسا جس درخت کے نیچے بیٹھ کر بین بجا رہی ہے،اس درخت سے گرنے والے پھولوں اور پتیوں کو سمیٹنے کے لیے دشت کو دامن پسارنے کی کیا حاجت ہے؟ان کے لیے تو نجم النسا کے اردگرد کی زمین ہی کافی ہے۔البتہ نجم النسا کی بین سے نکلنے والے جوگیا راگ کی ترنگوں پر بہنے والے گل ہائے نغمہ کے لیے جو چاروں طرف پھیل رہے ہوں، دشت کا دامن پسارنا میر حسن کے کمال شعر گوئی کے عین مطابق ہے۔

راقم الحروف کے خیالِ ناقص میں میر حسن اور غالب دونوں نے 'گل نغمہ' کی ترکیب کو یکساں مفہوم میں استعمال کیا ہے یعنی وہ راگ جو سننے والے پر اہتزاز اور سرخوشی کا عالم طاری کردے اور ڈالی سے گرنے والے پھولوں کی طرح دل ودماغ کو شگفتگی اور تراوٹ بخشے۔ممکن ہے یہ موسیقی کی عام فہم اصطلاح نہ ہو لیکن اس کے ایک مقررہ یا مستقل مفہوم کی حامل ترکیب ہونے میں کلام نہیں ہوسکتا ورنہ میر حسن اور غالب اسے ایک سے زیادہ بار موسیقی یا نغمہ سرائی کے سیاق میں استعمال نہ کرتے۔

اس شعر کے تعلق سے اپنی گفتگو کو مختصر کرتے ہوئے عرض کرنا چاہوں گا کہ اس کے مصرع ثانی کی معنویت پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے۔خصوصاً لفظ 'شکست' کی بلاغت پر غور کریں تو مصرع بہت جان دار لگنے لگتا ہے۔آیئے پہلے یہ دیکھتے چلیں کہ 'میں ہوں اپنی شکست کی آواز' کی ہمارے بعض شارحین نے کیا توجیہہ کی ہے۔

طباطبائی : میں سراپا درد ہوں اور اپنی ہی مصیبت میں (گرفتار؟)۔

بیخود دہلوی: میں تو ایک سراپا درد ہوں۔میری آواز تو گویا میرے دل کے ٹوٹنے کی صدا ہے۔

بیخود موہانی: میں اپنی بربادی کا فریادی ہوں یعنی مجھ سے عیش ونشاط کی امید فضول ہے۔میں سراپا مصیبت اور سراپا بربادی ہوں میری فریاد میرے دل کے ٹوٹ جانے کی خبر دیتی ہے اور دل

شکستہ کہاں اور نشاط کہاں۔

آغا محمد باقر : میری آواز میرے دل کے ٹوٹنے کی آواز ہے۔

محمد ضامن کنتوری : میں مصیبت کا مارا اپنی تباہی و بربادی کا ساز ہوں اور مجھ سے جو آواز نکلتی ہے وہ میری شکست کی آواز ہے یعنی آپ اپنا نوحہ سرا ہوں۔

حسرت موہانی نے اس شعر کی شرح نہیں لکھی ہے۔ دیگر شرحیں مجھے فی الوقت دستیاب نہیں ہیں اس لیے انھیں پانچ شارحین کے ارشادات کے حوالے سے عرض کرنا چاہوں گا کہ 'پردۂ ساز' کی اصطلاح اور تاروں کے بنے آلاتِ موسیقی مثلاً ستار' رباب' طنبورہ وغیرہ میں اس کی اہمیت وضرورت پر غور کرتے ہوئے ان تاروں کی شکستگی سے پیدا ہونے والی تیز اور دل دوز آواز سے مصرع ثانی کی توجیہہ کی جاتی تو شرح زیادہ بامعنی ہوسکتی تھی۔ فرض کیجیے پردۂ ساز سے نکلنے والے سروں اور راگوں سے محفل اہتزاز میں ڈوبی ہوا اور اچانک ستار یا رباب یا چنگ کے تار جھنجھنا کے ٹوٹ جائیں تو محفل کی کیا کیفیت ہوگی؟ اس کیفیت کو غالب نے 'میں ہوں اپنی شکست کی آواز' سے درشایا ہے۔ اس میں ایک کنایہ اور بھی ہے کہ اس آواز کی گونج کے بعد محفل پہ سناٹا طاری ہے۔

راہ زن کا استعارہ اور تفہیمِ غالب

عصر حاضر کے غالب شناسوں میں محترم شمس الرحمٰن فاروقی کو غیر معمولی امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ موصوف کے مطالعے کی گہرائی، ذہن رسا کی کارفرمائی اور مشرقی و مغربی شعریات سے عملی وابستگی غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کھولنے میں ان کی مدد و معاون ثابت ہوئی ہے۔ اس کے باوجود کہیں کہیں ان کے اخذ کردہ مفہوم میں استدراک و استفہام کے پہلو بھی نکل آتے ہیں۔ چناں چہ مندرجۂ ذیل شعر کی تفہیم میں بھی گفتگو کی گنجائش نکل آئی ہے۔

بھاگے تھے ہم بہت سو اسی کی سزا ہے یہ
ہو کر اسیر دابتے ہیں راہ زن کے پانو

محترم شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ غالب کے شارحین نے اس شعر کے الفاظ پر غور نہ کرتے ہوئے اپنے مفروضات کی روشنی میں اس کی شرح کر کے خلطِ مبحث پیدا کیا ہے۔ ''مثلاً طباطبائی نے لکھا ہے کہ اگر اسے استعاراتی شعر کہا جائے تو بھی نہ معنیِ حقیقی ظاہر ہوتے ہیں نہ استعارے واضح ہیں۔ اس پر بیخود موہانی جھنجھلا کر جواب دیتے ہیں کہ '' معشوق کا راہ زن سے استعارہ تو ایسا صاف ہے جیسے چمکتا سورج۔''

یوسف سلیم چشتی فرماتے ہیں کہ ''اس شعر میں تو بہت کھینچا تانی کے بعد یہ معنی پیدا ہو سکتے ہیں کہ تقدیر میں جو لکھا ہے، وہ پورا ہو کر رہتا ہے۔''

خود فاروقی صاحب کے نزدیک 'راہ زن' سے نہ تو معشوق مراد ہے نہ اس شعر کا مضمون جبر وقدر سے متعلق ہے بلکہ اس میں تقدیر کی ستم ظریفی یا کارکنانِ قضاوقدر کی سنگ دل خوش طبعی کا مضمون ہے چناں چہ اس شعر کی شرح کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''پہلے مصرعے میں بہت بھاگنے کا ذکر ہے،یعنی متکلم کو اپنی تیز رفتاری پر بہت ناز تھا یا وہ بہت آزادہ رو اور وارستہ مزاج تھا۔ اِدھر اُدھر آوارہ پھرتا تھا۔اسے گرفتاری (کسی بھی چیز میں پھنس جانا،محض قید نہیں) پسند نہ تھا۔ تیز رفتاری اور آوارگی نے اس کے پانو تھکا دیے۔ پانو تھکنے کا لازمی نتیجہ تھا گرفتاری۔''

آگے لکھتے ہیں:

''جب گرفتار ہو گئے (جس چیز سے گریز تھا اس میں مبتلا ہو جانا پڑا) تو گرفتار کرنے والے کی خدمت گزاری پر مقرر کر دیے گئے،یعنی جس شے سے گریز تھا اس میں پوری طرح سے پھنس جانا پڑا،اس قدر کہ بالکل اس کے ہو کے رہ گئے۔''

''شعر کا مدعا یہ ہے کہ تقدیر الٰہی کا کارخانہ بھی عجب ہے،جس کو فایدے یا علاج کی ضرورت ہوتی ہے،اس سے کہا جاتا ہے کہ وہی علاج یا فایدہ دوسروں کو مہیا کرے۔''

فاروقی صاحب کے ارشادات کے مطابق :

۱) متکلم کو اپنی تیز رفتاری پر بہت ناز تھا۔ ۲) یا وہ بہت آزادہ رو اور وارستہ مزاج تھا۔
۳) اِدھر اُدھر آوارہ پھرتا تھا۔ ۴) اسے کسی بھی قسم کی گرفتاری پسند نہ تھی۔

۵) تیز رفتاری اور آوارگی نے اس کے پانو تھکا دیے۔ ۲) پانو تھکنے کا لازمی نتیجہ تھا گرفتاری۔

سوال یہ ہے کہ اپنی تیز رفتاری پر نازاں فرد سے ادھر اُدھر آوارہ پھرنے کی توقع کیوں کر کی جا سکتی ہے؟ آزادہ رو اور وارستہ مزاج شخص کو کسی قسم کی گرفتاری پسند نہیں آتی لہٰذا وہ ادھر اُدھر آوارہ گردی کرنے کے بہ جائے جسم و جاں بچا کے چلے گا تا کہ گرفتاری کی نوبت نہ آئے۔

مزید یہ کہ متکلم کہہ رہا ہے ''بھاگے تھے ہم بہت سو اسی کی سزا ہے یہ'' یعنی مضمون تیز رفتاری یا آوارگی کا نہیں، کسی سے بچ کر بھاگنے کا ہے۔ اور وہ کون ہے جس سے بچ کے بھاگ رہے تھے؟....راہ زن!....لیکن یہ بھاگنا کام نہ آیا اور راہ زن کی گرفت میں آنے کا نتیجہ یہ نکلا کہ

ہو کر اسیر دابتے ہیں راہ زن کے پانو

اب سوال یہ ہے کہ راہ زن تو راہ رو یا مسافر کو لوٹنے کا کام کرتا ہے، وہ بھلا متکلم کو اسیر کیوں کرنے لگا؟ اور پھر متکلم سے پانو دبوانے کا کیا مطلب؟

دراصل ہوا یہ کہ راہ زن کی زد سے بچنے کے لیے متکلم بے تحاشا بھاگا۔ راہ زن نے سمجھا' اس کے پاس بہت مال ہوگا' اس لیے اس نے بھی جان توڑ کے پیچھا کیا اور جب متکلم ہاتھ لگا تو پتا چلا کہ اس کے پاس تو مال و زر کے نام پر کچھ بھی نہیں ہے۔ متکلم نے راہ زن کو بے وجہ اتنا دوڑایا کہ اس کے پیروں میں درد ہونے لگا۔ تھکن بھی ہوئی اور مال بھی ہاتھ نہیں لگا اس لیے سزا کے طور پر راہ زن نے متکلم کو بندی بنایا اور پیر دابنے کا کام اس سے لینے لگا۔

اب آخری سوال یہ ہے کہ جب متکلم کے پاس مال و زر یا پونجی ہی نہیں تھی تو اسے بھاگنے کی کیا ضرورت تھی؟ ایک لطیفہ سنیے :

''ایک سنسان سڑک سے ایک شخص تنہا گزر رہا تھا۔ راستے میں اسے چند غنڈوں نے گھیر لیا اور جو کچھ اس کے پاس ہے اسے ان کے حوالے کرنے کی مانگ کرنے

لگے۔اس شخص نے ان کی بات ماننے سے انکار کیا۔اس پر وہ اسے پکڑنے لگے تو وہ بھاگا،لیکن بھاگنے کے باوجود بچ کر نہ نکل سکا۔دوبارہ ان کے ہاتھ لگا تو لڑنے لگا۔لڑنے میں اس کے کپڑے پھٹ گئے،ہونٹ خون آلود ہو گئے اور نڈھال ہو کر گر پڑا۔غنڈوں نے اس کی جیبوں کی تلاشی لی تو کچھ نہ نکلا۔انھوں نے تعجب سے پوچھا''اے ناسمجھ! تجھے اتنا بھاگنے اور مار کھانے کی کیا ضرورت تھی؟ بچانے کے لیے تو تیرے پاس کچھ تھا ہی نہیں۔''

''میں اپنا مال وزر نہیں اپنی عزت بچا رہا تھا''اس شخص کا جواب تھا''۔

اس لطیفے سے قطع نظر آیئے اس پر غور کرتے ہیں کہ شعر زیرِ بحث میں راہ زن کون ہے؟ طباطبائی نے تو یہ کہہ کے دامن جھٹک لیا ہے کہ'اس شعر کے جو معنیٔ حقیقی ہیں وہ شاعر کا کلام نہیں معلوم ہوتے۔ہاں اگر یہ سب باتیں استعارہ سمجھو تو وہ بھی صاف نہیں ہے۔'

بیخود موہانی کے نزدیک'معشوق کا راہ زن سے استعارہ تو ایسا صاف ہے جیسے چمکتا سورج۔'لیکن یہ استعارہ ہمارے دل کو اس لیے نہیں چھوتا کہ معشوق پر دل و جان نثار کرنے پر عاشق ہمہ وقت تیار رہتا ہے۔ایسے میں اس سے دور بھاگنا تو منصب عاشقی کے قطعی منافی عمل ہوگا،پھر معشوق کا عاشق کے پیچھے بھاگنا بھی مسلّماتِ شعری کے سراسر خلاف ہے۔

بیخود دہلوی بھی ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتے جب وہ فرماتے ہیں : ''مطلب یہ ہے کہ تقدیرِ الٰہی کے خلاف کوشش بے کار ثابت ہوا کرتی ہے اور اکثر اس کا نتیجہ برعکس ہوتا ہے۔''

آغا محمد باقر نے بیخود دہلوی اور سعید سے استفادہ کرتے ہوئے لکھا ہے : ''ہم راہ زن سے ڈر کر بھاگے تھے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ تقدیر ہی میں یہ لکھا تھا کہ وہ ہمیں لوٹ لے،لوٹ کر مقید کرے اور پھر ہم قیدی اور غلام بن کر اس کے پانو دبایا کریں۔''

اس شرح میں یہ اشکال ہے کہ راہ زن کو محض لوٹ کے مال سے مطلب ہوتا ہے۔ لوٹ لینے کے بعد قید کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ غالب ہی کا شعر ہے :

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل دل ستاں روانہ ہوا

ہمارا سوال برقرار ہے کہ راہ زن کون ہے؟ چلیے غالب ہی سے استعانت کرتے ہیں۔ ان کا شعر ہے :

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بُردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہ زن پر

یہاں ''فلک کے لیے راہ زن کا استعارہ اتنا صاف ہے جیسے چمکتا سورج۔''

میر صاحب بھی اس سلسلے میں ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں جب وہ فرماتے ہیں :

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
سامان لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

میر صاحب کا 'سفری' تو عمر بھر کی کمائی اور تام جھام ساتھ لے کے چلتا ہے جس کے لوٹ لیے جانے کے امکانات قوی ہوتے ہیں لیکن غالب کا متکلم تو غالباً گھر کو آگ لگا کے چلا ہوگا اور لٹنے لٹانے کے لیے اس کے پاس کچھ نہ ہوگا سوائے حسرتِ تعمیر کے۔ یا پھر سوائے متاعِ ہنر کے جسے بچانے کے لیے وہ راہ زنِ فلک کی زد سے دور بھاگتا رہا ہوگا۔ نتیجے میں فلکِ کج رفتار کو بھی اس کے پیچھے بھاگنا پڑا۔ لیکن متکلم جب قابو میں آیا تو پتا چلا کہ اس کے پاس تو فلکِ کج رفتار کے لوٹنے لائق کوئی سرمایہ ہی نہیں ہے۔ ہاتھ آئی تو صرف پانو کی تھکن جسے دور کرنے کے لیے اس نے متکلم کو بندی بنا کے سزا کے طور پر کہ وہی اس تھکن کا سبب بنا تھا، اسے پانو دابنے کا کام دیا۔

اس شعر میں 'راہ زن' کو فلکِ کج رفتار کی جگہ اگر دنیا کا استعارہ مانیں تو یہ مفہوم نکل سکتا ہے کہ دنیا سے جتنا بھاگیں، دنیا اتنا ہی آپ کا پیچھا کرتی ہے اور ایک نہ ایک دن جب آپ اس کی گرفت میں آجاتے ہیں تو آپ کو بندی یا قیدی بنا کے اپنی خدمت کراتی ہے۔ پیر دبوانا نہایت حقیر اور ادنا قسم کی خدمت ہے۔ اس اعتبار سے اس شعر میں دنیا کی ہوس میں گرفتار ہونے والوں کی تحقیر مقصود ہے۔

محترم فاروقی صاحب نے 'راہ زن' کو بہ طور استعارہ قبول کرنے سے انکار تو کیا ہی ہے، اپنی شرح میں اس لفظ کے استعمال سے بھی اجتناب برتا ہے۔ اوروں کی شرح پر کلام کرتے ہوئے تو آپ نے تین بار لفظ 'راہ زن' کی تکرار کی ہے مگر بذاتِ خود اس شعر کی شرح کرتے ہوئے متکلم کے لیے 'گرفتار ہونے والا' کے ساتھ راہ زن کے لیے تین بار 'گرفتار کرنے والا' کا ٹکڑا استعمال کیا ہے اور اس بات کی وضاحت کیے بغیر کہ 'گرفتار کرنے والے' سے وہ کیا مراد لیتے ہیں، اس نتیجے پر پہنچے ہیں:

''شعر کا مدعا یہ ہے کہ تقدیرِ الٰہی کا کارخانہ بھی عجب ہے۔ جس کو فایدے یا علاج کی ضرورت ہوتی ہے، اس سے کہا جاتا ہے کہ وہی علاج یا فایدہ دوسروں کو مہیا کرو۔''

اس میں شک نہیں کہ فاروقی صاحب نے بہت تدقیق کی ہے مگر بات تو وہی کہی ہے جو بیخود دہلوی اور آغا محمد باقر کہہ چکے تھے۔ پھر شعر کے مضمون کو جبر و قدر سے متعلق نہ مانتے ہوئے 'کارکنانِ قضا و قدر' اور 'تقدیرِ الٰہی کے کارخانے' کے حوالے سے اس کی شرح کر کے قاری کو دُبدھا میں ڈالنا کیا ضرور تھا۔

رخشِ عمر اور تفہیمِ غالب

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

غالب نے اس شعر میں عمر بمعنی وقت کو ایک ایسے منہ زور اور برق رفتار گھوڑے سے تشبیہہ دی ہے جس پر دستِ قدرت انسان کو اس کی مرضی یا ارادے کے برخلاف سوار کر دیتا ہے۔ انسان جب اپنی مرضی سے گھوڑے پر سوار ہوگا تو پہلے رکاب میں پیر رکھ کر اوپر کو اٹھے گا، پھر زین پر جم کر بیٹھے گا اور لگام کو ہاتھ میں لے کر گھوڑے کو ایڑ لگائے گا لیکن یہ اُسی صورت میں ممکن ہے جب گھوڑا زین کسے جانے کے بعد سواری کے لیے تیار ہو اور کنوتیاں اٹھائے چپ چاپ کھڑا سوار کی آمد کا منتظر ہو۔ لیکن وقت کا گھوڑا جسے غالب نے 'رخشِ عمر' کہا ہے، زین، رکاب اور لگام کے تکلفات سے قطعی عاری اور مسلسل رواں دواں رہتا ہے، وہ نہ تو کسی کے لیے رکتا ہے نہ کسی سوار کی آمد کا منتظر رہتا ہے۔ البتہ ایک غیبی قوت اُس کی برق رفتاری میں کھنڈت ڈالے بغیر انسانوں کو اس پر بٹھا دیتی ہے۔

وقت کے لیے بے لگام رخش یا گھوڑے کا استعارہ اس اعتبار سے اور بھی بلیغ معلوم ہوتا ہے کہ اس پر سوار انسان جس کے نہ ہاتھ باگ پر ہیں، نہ پیر رکاب میں ہیں، خود کو گرنے سے بچانے کے لیے گھوڑے کی پشت سے تب تک چمٹا رہے گا جب تک گھوڑا اسے کسی کھائی یا خندق

میں گرا کر کسی نامعلوم منزل کی طرف روانہ نہ ہو جائے۔ غالب کے شعر میں 'کہاں دیکھیے تھمے' کا ٹکڑا ایسی غیر یقینی حالت میں بھی انسان کی امید پرستی کو ظاہر کرتا ہے۔

غالب کے ہاں وقت اور عمر مترادف معنی کے حامل لفظ ہیں۔ چناں چہ جب وہ عمر کو برق خرام یا برق سے بھی تیز رفتار بتاتے ہیں تو اس سے 'وقت' کی بے قابو جولانی ہی مراد ہوتی ہے۔ مزید شعر ملاحظہ ہوں :

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

عمر ہر چند کہ ہے برق خرام
دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی

محترم شمس الرحمٰن فاروقی نے 'تفہیمِ غالب' میں غالب کے اس شعر

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

پر خاصی تفصیلی گفتگو کی ہے مگر انھوں نے جو سوالات اٹھائے ہیں یا نکات پیش کیے ہیں، وہ خاصے مایوس کن ثابت ہوئے ہیں۔ ذیل میں درج اقتباسات سے ان کے طرزِ فکر یا سوچ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ا) 'رَو میں ہے رخشِ عمر' یہ حال کی تصویر ہے۔ اگلا ٹکڑا مستقبل کے غیر یقینی ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے 'کہاں دیکھیے تھمے' لیکن ماضی میں صورتِ حال کیا تھی؟

۲) آج تو رخشِ عمر رو میں ہے یعنی روانی میں ہے، کل غالباً یہ حالت نہ تھی۔

۳) رخشِ عمر کبھی ساکت بھی رہا ہوگا ورنہ میں اس پر سوار کس طرح ہو سکتا؟

۴) 'کہاں' کے لفظ نے اس شعر کو زمان سے نکال کر مکان میں ڈال دیا ہے۔

۵) ایک وقت تھا جب میں رخشِ عمر پر مضبوطی سے جما ہوا تھا، اس کی رفتار اور سمت دونوں میرے قابو میں تھے۔

۶) رخشِ عمر کی رفتار کا بے قابو ہونا گویا زمان و مکان اور ماحول پر میری حکومت کا ختم ہونا ہے۔

۷) ایک طرح سے دیکھیے تو اس شعر میں مشرقی اقوام کے زوال کی داستان ہے۔

ان نکات کے تعلق سے فرداً فرداً عرض ہے کہ

۱) شاعر نے وقت کو ایک ایسے منہ زور گھوڑے سے تشبیہہ دی ہے جو ازل سے بگ ٹٹ بھاگ رہا ہے۔ ماضی ہو، حال ہو یا مستقبل، اس کی برق رفتاری کی صفت برقرار رہتی ہے اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ اس لیے سوال کرنا کہ ماضی میں صورتِ حال کیا تھی؟ کوئی معنی نہیں رکھتا اور جہاں تک غیر یقینی صورتِ حال کا تعلق ہے، وہ انسان کی ذات سے وابستہ ہے جو جانتا ہے کہ وقت کا گھوڑا تھمنے والا نہیں ہے پھر بھی امید باندھے ہوئے ہے کہ کہیں تو تھمے گا۔

۲) کل بھی یہی حالت تھی کہ رخشِ عمر رواں تھا، آج بھی رواں ہے اور آئندہ کل بھی رواں رہے گا۔

۳) رخشِ عمر کبھی ساکت نہیں رہتا، اس کی روانی کے دوران ہی دستِ قدرت انسان کو اس پر سوار کر دیتا ہے۔ انسان اس پر اپنی مرضی سے سوار نہیں ہوتا۔

۴) 'کہاں' کا لفظ بے یقینی کی کیفیت کے ساتھ انسان کے ایک نامعلوم منزل کے سفرِ بے اختیار کے خوش آیند اختتام کی امید موہوم کا اشاریہ بھی ہے اور جہاں تک وقت کا تعلق ہے وہ زمان ومکان کی قید سے آزاد ہے۔

۵) انسان رخشِ عمر پر نہ تو مضبوطی سے جم کر بیٹھ سکتا ہے اور نہ ہی اس کی رفتار یا سمت پر قابو پا سکتا ہے۔

۶) رخشِ عمر کی برق رفتاری انسان کو اس کی فرصت ہی کہاں دیتی ہے کہ وہ زمان ومکان اور ماحول پر حکومت کر سکے۔

۷) اس شعر میں مشرقی اقوام کے زوال کی داستان نہیں وقت کے مقابلے میں انسان کی بے دست وپائی کی تصویر جھلکتی ہے۔

تیری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں

کے خالق شاعر کے تعلق سے یہ خیال کرنا کہ اس نے انسان کو زمان ومکان اور ماحول پر حکومت کرنے کا اہل سمجھا ہوگا، مفروضات کے تحت شعر کی من مانی تعبیر کرنے کے مترادف ہے اور شعر میں مشرقی اقوام کے زوال کی داستان کا مضمون تلاش کرنا تو نالے کو رسا باندھنے سے بھی آگے کا معاملہ معلوم ہوتا ہے۔

☆☆☆

خودداریِ ساحل اور تفہیمِ غالب

محترم شمس الرحمان فاروقی صاحب نے 'تفہیم غالب' میں مندرجۂ ذیل شعر کی شرح کرتے ہوئے 'خودداریِ ساحل' کی ترکیب پر قدرے طویل گفتگو کی ہے اور غالب اور درد کے ہاں اس لفظ کے وہ معنی بتائے ہیں جو انگریزی کے Self respect کے متبادل کے طور پر اس لفظ کو برتتے ہوئے مراد لیے جاتے ہیں ۔راقم الحروف کے نزدیک اس میں گفتگو کی گنجائش ہے۔ پہلے شعر سن لیجیے:

حریفِ جوششِ دریا نہیں خودداریِ ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعوا ہوشیاری کا

فاروقی صاحب فرماتے ہیں :

''اردو میں 'خودداری' کے معنی ہیں 'پاسِ عزتِ نفس، خود کو لیے دیے رہنا' وغیرہ۔لیکن آغا محمد باقر لکھتے ہیں: 'جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا'۔تقریباً یہی الفاظ بیخود دہلوی نے استعمال کیے ہیں یعنی باقر اور بیخود کے خیال میں 'خودداریِ ساحل' کے معنی ہیں 'ساحل کا محفوظ رہنا'۔لیکن 'خودداری' کے یہ معنی اردو میں ہیں نہ فارسی میں۔''

اس کے بعد نیاز فتح پوری اور نظم طباطبائی کی تشریحات پر کلام کیا ہے لیکن آگے بڑھنے

سے پہلے آیئے دیکھیں کہ آغا محمد باقر اور بیخود دہلوی نے کیا کہا ہے:

آغا محمد باقر : ''حریف: مدّ مقابل، جوشش دریا: طغیانی

یعنی ساحل لاکھ اپنے تئیں بچائے مگر جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا وغیرہ۔''

اس شرح میں ایک تو لفظ حریف کے معنی مدّ مقابل کے دیے ہیں اور اسی تناظر میں کہا گیا ہے 'ساحل لاکھ اپنے تئیں بچائے .... مگر محفوظ نہیں رہ سکتا۔' ظاہر ہے کہ اس میں 'خود داری ساحل' کا مطلب ہے ساحل کا دریا کی طغیانی کا مقابلہ کرنے کے لیے ڈٹے رہنا یا اپنی مدافعت کرنا لیکن ساحل کی مدافعت یا مقاومت کامیاب ثابت نہیں ہوتی۔

بیخود دہلوی : ''یعنی ساحل لاکھ اپنے کو بچائے مگر جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا۔(از یادگارِ غالب)۔''

اس شرح میں بھی 'ساحل لاکھ اپنے کو بچائے'، سے ساحل کی مدافعت اور پامردی مراد ہے۔ بیخود کہنا چاہتے ہیں کہ ساحل کی پامردی (خودداریِ ساحل) دریا کی طغیانی کے سامنے شکست کھا جاتی ہے۔ ایسے میں فاروقی صاحب کا یہ فرمانا کہ' باقر اور بیخود کے خیال میں 'خودداریِ ساحل' کے معنی ہیں' ساحل کا محفوظ رہنا' قابلِ قبول نہیں لگتا۔

آگے طباطبائی کے تعلق سے فرماتے ہیں:

> ''طباطبائی لکھتے ہیں کہ' ساحل کی خودداری اور پاداری' کا جوششِ دریا کے سامنے ٹھہرنا غیر ممکن ہے، یعنی طباطبائی نے خودداری کے معنی پاداری یعنی استقامت لیے ہیں۔ اس لفظ کے یہ معنی بھی اردو فارسی میں نہیں ملتے۔''

ایک طرف فاروقی صاحب 'نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز' پر گفتگو کرتے ہوئے آغا محمد باقر

کے گل نغمہ کے بیان کیے ہوئے معنی گلبانگ کو درست قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں :

''جب کسی استاد یا لغت کی سند موجود نہیں تو وہی معنی ٹھیک سمجھے جائیں گے جو شعر سے متبادر ہوتے ہوں۔ ایسی صورت میں آغا باقر کے بیان کیے معنی (گلبانگ) درست قرار دیے جائیں گے۔ ہزار کم زور سہی لیکن گلبانگ بامعنی تو ہے۔'' (تفہیم غالب، ص:۱۰۴)

اور دوسری طرف 'خودداری' کے وہ معنی جو نہ صرف قریب ترین ہیں بلکہ اکثر شارحین جن پر صاد کرتے ہیں' ان کے نزدیک اس لیے نادرست ہیں کہ یہ معنی اردو فارسی میں نہیں ملتے۔ بیخود اور آغا باقر بھی وہی معنی مراد لے رہے ہیں جو حالی اور نظم طباطبائی نے بیان کیے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ ان دونوں نے حالی اور طباطبائی کے تقدم زمانی کے سبب انھیں کی شرح سے استفادہ کیا ہو۔ آغا محمد باقر نے تو صاف اعتراف کیا ہے کہ ان کی شرح ''طباطبائی، آسی، سہا، سعید، بیخود، حسرت اور مولانا حالی کی شرحوں کو پیشِ نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔''

لیکن فاروقی صاحب نے طباطبائی کے بعد حالی کا حوالہ دیا ہے اور اس کریڈٹ کے ساتھ کہ

''حالی نے یہی مفہوم زیادہ بہتر انداز میں لکھا ہے۔''

آیئے دیکھتے ہیں حالی کیا کہتے ہیں:

''ساحل اپنے تئیں لاکھ بچائے مگر جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح جہاں تو ساقی ہو وہاں ہوشیاری کا دعوا نہیں چل سکتا۔''

فاروقی صاحب اپنی بحث کے آغاز ہی میں حالی کا حوالہ دے کر وضاحت کر سکتے تھے کہ بیخود اور آغا باقر نے حالی کے خیالات کو دہرا دیا ہے۔ بیخود نے تو 'از یادگارِ غالب' لکھ کر ماخذ کی نشان دہی بھی کر دی تھی۔ ایسے میں حالی کی جگہ ان کے متبعین کے بیانات کی گرفت کرنا اور انھیں

جملوں کے لیے حالی کو شاباشی دینا نامناسب لگتا ہے۔

آگے چل کر فاروقی صاحب نے فارسی 'لغت نامہ دہخدا' کے حوالے سے خودداری کے حسبِ ذیل معنی بتائے ہیں :

'کفِ نفس (یعنی اپنے نفس پر قابو رکھنا، نفس پر پابندی رکھنا) خویشتن داری، احتراس (اس کے معنی بھی وہی ہیں جو کفِ نفس کے ہیں) صبر، شکیبائی، بردباری، تحمل، تحفظ۔''

اس کے بعد فرماتے ہیں : 'غالب کے شعر میں لفظ 'خودداری' مندرجۂ بالا کسی بھی معنی میں نہیں برتا گیا ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ 'تحفظ' کے معنی کسی حد تک مناسب حال ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ 'تحفظ' کسی شے کا ہوتا ہے اور یہ کام کوئی شخص انجام دیتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں : کتوں نے گھر کا تحفظ کیا۔''

یہ کہتے ہوئے کہ' تحفظ کسی شے کا ہوتا ہے اور یہ کام کوئی شخص انجام دیتا ہے' فاروقی صاحب کا 'کتوں' کی مثال دینا عجیب لگتا ہے۔ لیکن اس سے قطعِ نظر سوال یہ ہے کہ Self defence کو کیوں نظر انداز کیا جائے؟ کیا انسان خود اپنا یا اپنے گھر کا تحفظ نہیں کر سکتا؟

آگے فرماتے ہیں :

''یہ کہنا بے معنی ہے کہ 'ساحل کا تحفظ حریفِ جوششِ دریا نہ ہو سکا۔' اگر یہ کہا جائے کہ 'جوششِ دریا کے آگے ساحل اپنا تحفظ نہ کر سکا' تو بات بن سکتی تھی لیکن شعر میں صاف کہا گیا ہے کہ ساحل کی خودداری حریفِ جوششِ دریا نہ ہو سکی۔''

عرض ہے کہ 'خودداری' سے تحفظ کے معنی تو آپ مراد لے رہے ہیں ورنہ حالی، طباطبائی، بیخود دہلوی، آغا محمد باقر کی شرحوں سے صاف ظاہر ہے کہ وہ 'خودداریِ ساحل' سے ساحل کی

قوتِ مدافعت، استقامت، پاداری اور پامردی مراد لے رہے ہیں جو دریا کی طغیانی (جوشش) کے سامنے ٹک نہیں سکتی (اس کی حریف نہیں بن سکتی)۔ ان حضرات کے مطابق شعر کا مطلب یہ ہے کہ 'ساقیِ ازل کی مے ہوش ربا نوش کرنے کے بعد مے نوش کی قوتِ مدافعت جواب دے جاتی ہے، وہ مدہوش و بےخود ہو جاتا ہے اور اس کا یہ دعوا کہ وہ ہوش و حواس میں ہے، باطل ثابت ہوتا ہے۔'

ایک نہایت مشہور شعر میں غالب نے لفظ 'حریف' کو مے مرد افگنِ عشق سے مدافعت کا حامل ہونے کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس شعر کے تناظر و تقابل میں زیرِ بحث شعر کی لفظیات و اشاریت پر غور کیا جائے تو خودداریِ ساحل کا مفہوم سطور بالا میں بیان کردہ معنی کے مترادف نکلے گا۔

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

'حریف' غالب کا ایک ایسا پسندیدہ لفظ ہے جو انھوں نے اور بھی کئی جگہ استعمال کیا ہے۔

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریفِ دمِ افعیٰ نہ ہوا

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

نہ کہہ کسی سے کہ غالب نہیں زمانے میں
حریفِ رازِ محبت مگر در و دیوار

حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یا رب کہ عمرِ خضر دراز

آخری شعر کا پہلا مصرع شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ سے بیانی مماثلت رکھتا ہے۔ 'مطلبِ مشکل' کی جگہ 'جوششِ دریا' اور 'فسونِ نیاز' کی جگہ 'خودداریِ ساحل' کو رکھیں تو دونوں مصرعوں کی معنویت ہم پلّہ نظر آئے گی اور دونوں کو قابلِ قبول سمجھنے میں دقت نہیں ہوگی۔ جس طرح فسونِ نیاز مطلبِ مشکل کا حریف نہیں ہوسکتا اسی طرح خودداریِ ساحل بھی جوششِ دریا کی حریف نہیں ہوسکتی۔

فاروقی صاحب نے خود کو یقین دلا رکھا ہے کہ:

'غالب نے شعر زیر بحث میں 'خودداری' کو 'پاسِ عزتِ نفس، غیرت، خود کو لیے دیے رہنا' یا 'صحت مند غرور' یا 'سبک سری کا نقیض' یا یوں کہیے کہ انگریزی کے اعتبار سے self respect کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ معنی فارسی میں نہیں ہیں لیکن اردو میں قدیم ہیں۔'

آگے لکھتے ہیں :

'اردو لغت: تاریخی اصول پر' میں معنی لکھے ہیں 'عزتِ نفس کا پاس' اور دردؔ کا شعر سند میں دیا گیا ہے۔

زاہد کو جتا دیجیو بیخود ہیں یہ رنداں
آتا ہے تو خودداری کو گھر میں ہی دھر آوے

عرض ہے کہ مذکورہ لغت میں بتائے ہوئے معنی کی روشنی میں شعر کا یہ مفہوم ہوگا کہ رندوں میں پاسِ عزتِ نفس باقی نہیں رہا ہے، اس لیے زاہد کو چاہیے کہ وہ بھی اپنی عزتِ نفس کا پاس تج کے ان کے پاس آئے۔

لیکن اردو فارسی کی شعری روایت میں زاہد کی اس خوبی (پاسِ عزتِ نفس) کا کہیں ذکر نہیں ملتا البتہ اس کی تنگ نظری، دعوائے پاک دامنی، غرورِ تقوئ اور ریا کاری پر طعنہ زنی اکثر ملتی ہے۔ علاوہ ازیں اس شعر کی لفظیات میں 'بیخود' اور 'خودداری' کی مناسبت پر غور کریں تو رندوں کی

مستی اور زاہد کی ہوشیاری کا اشارہ صاف جھلکتا ہے۔یعنی بے خود رندوں کی محفل میں خود کو سینت سینت کے رکھنے والے زاہد کا کیا کام؟ اسے آنا ہے تو بے خودی کا جام پی کے آئے۔

فاروقی صاحب ہی کی اطلاع کے مطابق پرانے لغات میں 'خودداری' کے معنی 'عزتِ نفس کا پاس' نہیں ملتے۔ چناں چہ ڈنکن فاربس میں اس کے وہی فارسی والے معنی لکھے ہیں یعنی 'تحمل' خود کو روکے رہنا' قناعت کرنا'۔ شیکسپیئر اور فیلن یہاں تک کہ فرہنگ آصفیہ میں تو یہ لفظ درج ہی نہیں ہے۔ اس کے باوجود فاروقی صاحب 'اردو لغت: تاریخی اصول پر' کے گم راہ کن اندراج کو درست مان کر درد کے شعر سے 'خودداری' کے وہ معنی نکال رہے ہیں جو اس میں نہیں ہیں۔ غالب کے شعر سے بھی فاروقی صاحب وہ مفہوم اخذ کر رہے ہیں جو غالب کا معہودِ ذہنی نہیں ہے۔ فرماتے ہیں :

(ذیل میں صرف مصرع اولیٰ کی شرح درج کر رہا ہوں)

> '' ساحل' کو آغوش سے تشبیہ دیتے ہیں یعنی ساحل ایک آغوش کی طرح پھیلا ہوا ہے۔ یہ آغوش خالی ہے اور دریا چاہتا ہے کہ ساحل اسے اپنی آغوش میں لے لے لیکن ساحل خوددار ہے (غیرت مند ہے، خود کو لیے دیے رہتا ہے' آسانی سے کھلتا نہیں' سبک سر نہیں ہوتا) لہٰذا (؟) دریا جوش پر آجاتا ہے اور اٹھ اٹھ کر ساحل تک پہنچنا چاہتا ہے (؟) ساحل کی خودداری مانع آتی ہے، لیکن بھلا کب تک؟ جب دریا پورے جوش پر آجاتا ہے تو ساحل بھی خود پر قابو نہیں پا سکتا اور پاسِ عزت و تمکنت کو چھوڑ کر خود ہی (؟) ٹوٹ ٹوٹ کر دریا میں ضم ہونے لگتا ہے۔''

غالب کے شعر میں ساحل کو تشنہ کام مے خوار اور دریا کو ساقی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دریا کا ساحل کی آغوش میں سما جانے کے لیے جوش میں آنے کا تصور فاروقی صاحب کے ذہن کی اپج

ہے۔ دریا تو جوش میں آتا ہی رہتا ہے۔ اس کے علاوہ 'اٹھ اٹھ کر ساحل تک پہنچنا چاہتا ہے' کیا معنی؟ وہ تو ساحل کو پار کر کے آگے چلا جاتا ہے اور اسے پوری طرح شرابور کر کے لوٹتا ہے۔ اس وقت ساحل کی خودداری (یعنی استقامت اور پاداری نہ کہ عزت نفس کا پاس) جس طرح ساحل کے کام نہیں آتی، اسی طرح معشوق ازلی کی مے عشق کی سرمستی کے آگے عاشق کا دعوائے ہوشیاری قایم نہیں رہتا، باطل ثابت ہوتا ہے۔

مندرجۂ بالا گفتگو سے ذیل کے نتائج برآمد ہوتے ہیں:

(۱) بعض معتبر شارحینِ غالب نے ''خودداریِ ساحل'' سے ساحل کی استقامت، پاداری، قوتِ مدافعت کے معنی مراد لیے ہیں جن کے درست ہونے میں کوئی اشکال نہیں ہے۔

(۲) 'خودداری' کے معنی 'پاسِ عزتِ نفس' کی سند نہ قدیم و مروج لغات میں ملتی ہے نہ اردو و فارسی کی شعری روایت میں۔ اس لیے غالب کے زیرِ بحث شعر میں مستعمل اس لفظ سے یہ معنی اخذ کرنا درست نہ ہوگا۔

(۳) 'اردو لغت: تاریخی اصول پر' کے مرتبین نے 'پاسِ عزتِ نفس' کی سند کے طور پر درد کا جو شعر درج کیا ہے اس سے لفظ 'خودداری' کے مذکورہ معنی برآمد نہیں ہوتے۔ اس لیے یہ مثال مفیدِ مطلب نہیں ہے۔

(۴) غالب کے زیرِ بحث شعر کی وہ تفہیم جو فاروقی صاحب نے پیش کی ہے، قابلِ قبول نہیں ہے۔

بلبلیں کیوں سُن کے نالوں کو غزل خواں ہو گئیں؟

غالب کا نہایت مشہور شعر ہے:

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سُن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

طباطبائی نے اختصار پسندی سے کام لیتے ہوئے اس شعر کی شرح کو بھی تین جملوں میں سمیٹ لیا ہے۔ فرماتے ہیں:

'بلبلیں غزلیں پڑھنے لگیں جس طرح مکتب میں سبق پڑھتے ہیں۔ بلبل کا قاعدہ ہے کہ خوش آواز کو سن کر زمزمہ کرتی ہے۔'

شاداں بلگرامی نے پروفیسر ظفر احمد صدیقی کی مرتبہ 'شرح طباطبائی' میں شامل حاشیے میں استدراک کیا ہے کہ 'نالے سن کر بلبلوں کا چہچہانا کچھ سمجھ میں نہیں آیا۔' غالباً شاداں کے سوا کسی اور نے یہ بنیادی سوال نہیں اٹھایا ہے۔ علامہ بیخود دہلوی نے تو قریب قریب طباطبائی ہی کے الفاظ کو دہرا دیا ہے: ''میرے باغ میں جانے سے بلبلیں غزل خوانی کر اٹھیں جس طرح مکتب میں طالب علم سبق پڑھتے ہیں۔ قاعدہ ہے بلبل آوازِ خوش سن کر زمزمہ سرائی کیا کرتی ہے۔''

بیخود موہانی نے بھی جو طباطبائی کے نکتہ چیں شارح کی حیثیت سے اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں، طباطبائی ہی کی بات کو قدرے وضاحت کے ساتھ دہرایا ہے۔ فرماتے ہیں:

'میرے چمن میں جاتے ہی بلبلوں نے زمزمہ سرائی شروع کردی۔ جیسے استاد کے پہنچتے ہی طالب علم اپنا اپنا سبق پڑھنے لگتے ہیں۔ چمن سے بزمِ شعرا مراد ہوسکتی ہے اور بلبلوں سے شاعر یعنی مشاعرہ جب تک میں نہ جاؤں، شروع نہیں ہوتا۔'

بیخود نے متکلم کی نالہ سرائی کو سرے سے خارج کردیا ہے اور محض اُس کی آمد کو بلبلوں کی غزل خوانی کا محرک بتایا ہے اور دبستاں کے معنی مکتب فرض کرکے متکلم کو استاد سے تشبیہ دی ہے جس کے آنے پر طالب علم اپنا اپنا سبق پڑھنے لگتے ہیں۔

یہاں مکتب کی تمثیل کو محفلِ شعروسخن پر منطبق کرنا تو آم کی قلم کو املی کے پیڑ سے لگانے کے مترادف ہے۔ البتہ 'دبستان' سے 'ادبستان' مرادلیں تو بات بن سکتی ہے۔ (اس پر گفتگو آگے آتی ہے)۔

بیخود موہانی نے آسی الدنی کی شرح بھی نقل کی ہے جس کے مطابق بلبلیں اس لیے غزل خوانی کرنے لگیں کہ 'ان کو بہ حیثیتِ عاشق ایک ہم جنس ملا (اور) ان کو خوشی ہوئی یا یہ کہ میں ایک فصیح البیان تھا کہ میری غزلیں سن کر بلبل نے بھی نغمہ سنجی شروع کردی یا اس لیے کہ میں ایک دیوانہ تھا، مجھ کو دیکھ کر ان سے بھی جوشِ خوشی کو روکا نہ گیا۔'

بیخود موہانی نے آسی کے بیان کردہ تینوں 'احتمالات' کو یہ کہہ کے رد کردیا ہے کہ لفظ دبستان ان میں سے کسی کو قبول نہیں کرتا۔ لیکن آغا محمد باقر کے نزدیک 'ان معنوں پر سب متفق ہیں'۔

آغا محمد باقر کی ایک خصوصیت قابلِ ذکر ہے کہ وہ اپنے پیش رو شارحین سے استفادہ کرکے اکثر ایک مجموعی تاثر درج کرتے ہیں چناں چہ اس شعر کے تعلق سے بھی ان کی بیان کردہ شرح قدرے مفصل ہے۔ فرماتے ہیں:

'استاد کی غیر حاضری میں طلبا سبق یاد نہیں کیا کرتے لیکن جب استاد کو آتا دیکھتے ہیں یا

اس کی آواز سن پاتے ہیں تو بہت جوش وخروش سے اپنا سبق دہرانے لگتے ہیں۔ میرا چمن میں جانا تھا کہ ایک مکتب کا سماں پیدا ہوگیا۔ بلبلیں میرے نالوں کو سنتے ہی اپنے اپنے نغمے نہایت جوش وخروش سے دہرانے لگیں۔ گویا میں ان کا استاد تھا۔'

'یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بلبل دل کش آواز سن کر نغمہ سنجی شروع کر دیتی ہے۔'

ان شرحوں کو پڑھ کر قاری سوچ میں پڑ جاتا ہے کہ متکلم کی نالہ خوانی کو مکتب اور استاد سے کیسے جوڑے اور دبستاں سے اگر مکتب ہی مراد لیں تو سبق کے دہرانے میں غزل خوانی کی چول کیسے بٹھائے۔ دونوں میں کوئی تال میل نہیں ہے۔

محترم شمس الرحمٰن فاروقی نے اس اشکال کو دور کرنے کے لیے پتے کی بات کہی ہے۔ فرماتے ہیں :

''(شعر میں) 'گویا' کا لفظ اس نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ بلبلوں کا نغمہ سنج ہونا اصل دبستان کا نقشا نہیں بلکہ ان کی زمزمہ سنجی سے جو شور پیدا ہوا وہ دبستان میں اٹھنے والے شور کی طرح تھا جب بہت سے بچے مل کر بہ آواز بلند سبق یاد کرتے ہیں۔''

لیکن وہ اس توجیہہ سے خود ہی مطمئن نہیں ہوتے اور ایک اور نکتہ پیش کرتے ہیں :

''لفظ دبستاں میں ابھی مزید امکانات ہیں۔ دبستاں کو اگر 'غزل خوانی' سے ملایئے تو یہ خیال لامحالہ آتا ہے کہ 'دبستاں' دراصل 'ادبستاں' کا مخفف ہے اور 'دبستاں' کے لغوی معنیٰ 'مکتب' نہیں ہیں بلکہ یہ معنی مجازی ہیں۔''

آگے فرماتے ہیں :

'' شعر یقیناً تعلّی کے مضمون میں ہے۔ لیکن یہ تعلّی نالہ زنی سے زیادہ

شاعرانہ مرتبے کے بارے میں ہے۔ میں نالہ کرتا ہوا چمن میں گیا۔ میرا نالہ بھی اس قدر موزوں اور شاعرانہ تھا کہ بلبلوں کو اس کے جواب میں غزل خواں ہونا پڑا۔ اس طرح 'دبستاں' کے معنی ہوئے 'ادب کدہ' یعنی 'دبستاں' وہ جگہ ٹھہری جہاں شعر و ادب کا چرچا ہوتا ہے۔''

مزید لکھتے ہیں :

''میری نالہ زنی اس قدر حسین اور موزوں تھی کہ اس کے فیضان سے یا اس کی نقل میں یا اس کے رشک کی وجہ سے بلبلوں کو غزل سرائی کرنی پڑی۔ لفظ 'غزل خوانی' کی یہاں خاص اہمیت ہے کیوں کہ بلبل تو نغمہ زن یا نالہ زن ہوتی ہی ہے۔ اب جو اس نے میرا نالۂ موزوں سنا تو اسے محسوس ہوا کہ اس کے جواب میں عام نغمہ سرائی کافی نہیں بلکہ غزل خوانی درکار ہے۔''

اس میں شک نہیں کہ اس نکتہ آفرینی کی جتنی داد دی جائے کم ہے۔ لفظ 'دبستاں' یعنی 'ادبستاں' کے لغوی معنی کی طرف توجہ مبذول کر کے اور اسے 'غزل خوانی' کی مجلس سے جوڑ کے متکلم کے نالۂ موزوں کے جواب یا نقل میں بلبلوں کے غزل خواں ہونے کی توجیہہ دل کو چھوتی ہے۔

اس کے باوجود جب ہم غالب ہی کے دو شعروں سے اس شعر کو ملا کے دیکھتے ہیں تو ایک اور توجیہہ سامنے آتی ہے جس میں متکلم کے نالوں کو سن کے بلبلوں کے غزل خواں ہونے کے ردِ عمل کا جواز موجود ہے۔ شعر سنیے :

ہم نشیں مت کہہ کہ 'برہم کر نہ بزمِ عیشِ دوست
وھاں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

دور چشمِ بد تری بزمِ طرب سے واہ واہ
نغمہ ہو جاتا ہے وھاں گر نالہ میرا جائے ہے

جس طرح یار کی بزم طرب میں متکلم کی نالہ کشی کو اعتبار نغمہ سرائی حاصل ہے اسی طرح بلبلوں کی بزم نوا سنجی میں بھی اس کے نالوں کو نغموں کے مترادف سمجھا جاتا ہے اور بلبلیں اس کے نالے سنتے ہی غزل خوانی شروع کر دیتی ہیں۔

اس مفہوم کے پیش نظر اور غالب کے محولۂ بالا دو شعروں کے تناظر میں یہ تسلیم کرنا دشوار معلوم ہوتا ہے کہ ''شعر یقیناً تعلّی کے مضمون میں ہے لیکن یہ تعلّی نالہ زنی سے زیادہ شاعرانہ مرتبے کے بارے میں ہے۔''

البتہ محترم فاروقی صاحب کی تقلید میں اس شعر میں نکتہ تلاش کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ یار کی محفلِ طرب میں اپنے نالوں کا حسرت ناک انجام دیکھ کر متکلم بلبلوں کو اپنا ہم نوا جانتے ہوئے ان کے سُر میں سُر ملا کے تسکینِ اضطراب حاصل کرنے کی خاطر چمن میں پہنچا تو وہاں بھی اس کے نالوں کا وہی انجام ہوا جو دوست کی بزمِ طرب میں ہوا تھا۔ ایسے میں وہ جائے تو کہاں جائے۔

مقدمہ حالی اور غالب شناسی

حالی نے 'مقدمہ شعروشاعری' میں 'شاعری کے لیے کیا کیا شرطیں ضروری ہیں' کے زیر عنوان سب سے پہلے تخیل کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ جس شاعر میں قوت متخیلہ اعلا درجے کی ہوگی، اس کی شاعری اعلا درجے کی ہوگی۔ اپنی قوتِ متخیلہ کے زور پر شاعر جو نتیجے نکالتا ہے، وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن جب دل اپنی معمولی حالت سے قدرے بلند ہو جاتا ہے تو وہ بالکل درست معلوم ہوتے ہیں۔

اپنی بات میں تیقن پیدا کرنے کے لیے حالی نے فیضی کے درجِ ذیل فارسی شعر کی مثال دی ہے:

سخت است سیاہیِ شبِ من
لختے ز شب است کوکبِ من

(یعنی میری رات اتنی زیادہ تاریک ہے کہ میری قسمت کا ستارہ بھی اس رات ہی کا ایک ٹکڑا معلوم ہوتا ہے۔)

اس شعر کی توجیہہ میں حالی فرماتے ہیں:

''رات کی تاریکی سب کے لیے یکساں ہوتی ہے، پھر ایک خاص شخص کی رات سب سے تاریک کیوں کر ہو سکتی ہے؟ اور تمام کواکب ایسے اجرام ہیں جن کا وجود

بغیر روشنی کے تصور میں نہیں آ سکتا۔ پھر ایک کوکب ایسا سیاہ کیسے ہو سکتا ہے کہ اسے
کالی رات کا ایک ٹکڑا کہا جا سکے۔ مگر جس عالم میں شاعر اپنے تئیں دکھانا چاہتا ہے
وہاں یہ سب ناممکن باتیں ممکن بلکہ موجود نظر آتی ہیں۔''

عرض کرنا چاہوں گا کہ فیضی کے مذکورہ شعر کی روشنی میں حالی کی رائے کو جوں کا توں تسلیم کرنے میں تردّد ہوتا ہے۔ اس حقیقت کو حالی نے بھی تسلیم کیا ہے کہ تخیل کی ڈور مشاہدات و تجربات سے بندھی ہوتی ہے۔ چناں چہ قوتِ متخیلہ کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے
سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت
بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو
معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''

اس توضیح کی روشنی میں فیضی کا شعر ایک بار پھر ملاحظہ کیجیے:

سخت است سیاہی شب من
لختے ز شب است کوکب من

اوّل تو یہ شعر فیضی کے احوال سے میل نہیں کھاتا کہ اسے ''جس عالم میں شاعر اپنے تئیں دکھانا چاہتا ہے وہاں یہ سب ناممکن باتیں ممکن بلکہ موجود نظر آتی ہیں'' کے ذیل میں رکھا جا سکے۔ دوسرے یہ کہ اس شعر میں تجربے یا مشاہدے سے زیادہ فارسی اور اُردو شاعری میں مروّج تاریکیِ شب کے تصور کو بنیاد بنا کر محض مبالغے کی مدد سے بات کو دل چسپ بنانے کی کوشش کی گئی ہے جسے معمولی پیرایوں سے الگ پیرایہ سمجھنا بھی محال ہے۔

اس شعر کے مقابلے میں غالب کا یہ شعر جسے حالی نے قابل اعتنا نہیں سمجھا ہے، حالی کے

موقف کی بھرپور کفایت کرتا ہے کہ اس میں مشاہدے کے توسط سے حاصل کردہ ذخیرۂ معلومات کو دل کش اور منفرد پیرایے میں اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ دل و دماغ دونوں کے لیے تسکین و راحت کا سامان مہیا ہو جاتا ہے:

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم، اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

غالب کے ہاں منطقی ربط بھی ہے کیوں کہ زنداں کے روزنوں میں روئی کے گالے ٹھنسے ہونے سے روشنی کے دُخول کا امکان ہی نہیں رہا۔ چناں چہ ایک گہری تاریکی کا عالم ہے۔ جس میں سفید روئی کے گالوں پر سپیدۂ سحر کا گمان ہونا قطعی فطری تاثر ہے۔ اس کے علاوہ 'اندھیر ہے' کے فقرے میں لفظی رعایت کے باوجود بیان کی دل کشی پائی جاتی ہے کہ یہ ٹکڑا متکلم کی بے بسی و ناامیدی کا اشاریہ بھی ہے۔

شاعری کے لیے دوسری شرط حالی نے 'کائنات کا مطالعہ' بتائی ہے۔ فرماتے ہیں:

''اگر چہ قوتِ متخیلہ اس حالت میں بھی جب کہ شاعر کی معلومات کا دایرہ تنگ اور محدود ہو، اس معمولی ذخیرے سے کچھ نہ کچھ نتائج نکال سکتی ہے۔ لیکن شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرتِ انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔''

اس شرط کی تکمیل کی مثال کے طور پر حالی نے غالب کا ایک اُردو اور ایک فارسی شعر پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

بوے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

بگذر ز سعادت و نحوست کہ مرا
ناہید بہ غمزہ کشت و مریخ بقہر

عرض کرنا چاہوں گا کہ غالب کے ان دو شعروں کے مضمون اور انداز پیشکش میں کائنات یا فطرت انسانی کے مطالعے سے زیادہ تخیل کی مدد سے اپنے تجربے اور مشاہدے کو شعر میں ایک نئی ترتیب اور نئی صورت میں پیش کر کے اپنا پسندیدہ نتیجہ اخذ کرنے کی سعی نظر آتی ہے۔

شاعر کو پتا ہے کہ بوے گل، نالۂ دل اور دودِ چراغِ محفل ان تینوں میں بکھرنے یا پریشان ہونے کی صفت مشترک ہے۔ لیکن وہ اسے معشوق کی بزم طرب سے ناکام و نامراد لوٹنے کا نتیجہ بتاتا ہے۔ یعنی ایک عمومی مشاہدے کو ایک خصوصی صورت حال سے جوڑتا ہے۔ بوے گل اور دودِ چراغ محفل کی مثال کو اپنے نالۂ دل کے ساتھ شامل کر کے معشوق کی بے اعتنائی و بے رخی کو جو فارسی و اُردو کی غزلیہ شاعری کے مسلمات میں شامل ہے، مزید اجاگر کرتا ہے۔ میرے نزدیک اس شعر کو مطالعۂ کاینات کے ذیل میں رکھنا دشوار ہے۔

غالب نے اپنے فارسی شعر میں عام تصور کے مطابق سعادت ونحوست کے حامل ستاروں ناہید یعنی زہرہ و مریخ دونوں کو اپنے لیے ناموافق و ناسازگار بتایا ہے کیوں کہ قسامِ ازل نے اس کی تقدیر میں صعوبت وکلفت لکھ دی ہے۔ ایسے میں ناہید کا غمزہ بھی وہی کام کرتا ہے جو مریخ کے قہر سے وابستہ سمجھا جاتا ہے۔ کیوں کہ بربادی وستم رانی کا شکار ہونا تو متکلّم کا مقدر ہے۔

غالب نے اپنے ایک اُردو شعر میں اسی خیال کو دوسرے لفظوں میں اس طرح باندھا ہے:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی

لکھ دیا مِن جملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

حالی نے مطالعۂ کائنات کی گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے شاعر کے لیے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ کائنات میں گہری نظر سے ان خواص و کیفیات کا مطالعہ کرنے کے بعد جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں، مشق و مہارت سے مختلف چیزوں میں متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں اخذ کر کے

انھیں اشعار میں ڈھالے۔ غالب کے مذکورۂ بالا دونوں شعروں سے اس شرط کی تکمیل ہوتی نظر نہیں آتی کیوں کہ ان میں عام آنکھوں سے مخفی خواص و کیفیات کی بجائے معلوم حقایق اور فرد کے ذاتی تاثرات جھلکتے ہیں۔

حالی نے میر ممنون کا یہ شعر متحد اشیا سے مختلف خاصیتیں استنباط کرنے کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے:

تفاوت قامتِ یار و قیامت میں ہے کیا ممنوں
وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

یعنی قامت معشوق اور قیامت دونوں فتنہ ہونے میں تو متحد ہیں مگر فرق یہ ہے کہ فتنۂ قیامت سانچے میں ڈھلا ہوا نہیں ہے۔

عرض ہے کہ میر ممنون نے قامت یار کے مسلمہ تصور کو قیامت سے متعلق عقیدے سے جوڑ کر قامت یار کو سانچے میں ڈھلا ہونے کے سبب نہایت قابل قبول ولایق ستایش بتایا ہے۔ زورِ تخیل اور حسن بیان کے حامل اس دل کش شعر کو مطالعۂ کائنات کی بحث میں شامل کرنا، موزوں نہیں معلوم ہوتا۔ اس شعر کو معشوق کی صفات کی تحسین سے متعلق گفتگو میں شامل کرنا چاہیے۔

مقدمے کے نصفِ دوم میں حالی نے غزل، قصیدہ اور مثنوی پر بہ تفصیل گفتگو کی ہے اور ان تینوں اصنافِ سخن کی خوبیوں اور خامیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے متقدمین و متاخرین شعرا کے تخلیقی کارناموں کا بھی تنقیدی محاسبہ کیا ہے۔ اس مضمون میں غالب کے غزلیہ اشعار پر حالی کے تنقیدی کلمات سے متعلق گفتگو کرنی مقصود ہے۔ متقدمین کے ذریعے غزل میں باندھے گئے مضامین کو متاخرین شعرا نے کس طرح اپنایا اور ان میں کیا اضافے کیے، اس پر بحث کرتے ہوئے حالی نے شفائی صفاہانی کا ایک شعر نقل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غالب نے اسی شعر سے قصداً یا بلا قصد خیال

اخذ کیا ہے اور بہ قول حالی:

''اس مضمون کو اصل خیال کے باندھنے والے سے بالکل چھین لیا ہے۔''

فارسی کا شعر ملاحظہ کیجیے:

مشاطہ را بگو کہ بر اسبابِ حسنِ دوست

چیزے فزوں کند کہ تماشا بہ ما رسید

یعنی ہماری پسند کے لیے معشوق کا روز مرہ کا سامانِ آرایش کافی نہیں ہے، مشاطہ کو چاہیے کہ اس میں کچھ اور اضافہ کرے کہ اس کا نظارہ کرنے کی نوبت ہم تک آ پہنچی ہے۔ حالی نے غالب کو اس بات کا کریڈٹ دیتے ہوئے کہ انھوں نے اس مضمون کو بہت بلندی عطا کی ہے، نواب تجمل حسین خاں والیِ باندہ کی مدح میں کہے گئے اس شعر کو نقل کیا ہے:

زمانہ عہد میں ہے اس کے محو آرایش

بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے

حالی نے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے لکھا ہے:

''مرزا نے ممدوح کو ایک ایسے کمال کے ساتھ متصف کیا ہے جو تمام کمالات کی جڑ ہے۔ یعنی وہ ہر چیز کو کامل تر اور افضل تر حالت میں دیکھنا چاہتا ہے اس لیے ہر شئے اپنے تئیں کامل تر حالت میں اس کو دکھانا چاہتی ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اگر یہی حال ہے تو شاید آسمان کی زیب و زینت کے لیے اور ستارے پیدا کیے جائیں گے۔''

ہمیں حالی کی شرح پڑھ کر ان کی سخن فہمی اور ذہنی رسائی پر ایمان لانا ہی پڑتا ہے۔ مگر غالب کو شفائی صفاہانی کا خوشہ چیں بتانے پر سخت حیرت بھی ہوتی ہے۔ کیوں کہ شفائی کا مضمون

غالب کے مضمون سے کم تر ہی نہیں مختلف بھی ہے۔شفائی نے اپنے ذاتی معیارِحسن کی تعریف کی ہے جب کہ غالب اپنے ممدوح کی اعلاظرفی و تکمیل پسندی کی مدح کر رہے ہیں۔معشوقِ ازلی کے سجنے سنورنے کا مضمون بھی نیا نہیں ہے۔اوراس کے لیے اسے کسی مشاطہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ خود غالب کے ہاں اس کی گونج سماعت فرمائیں۔غالب کہتے ہیں:

آرایشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیشِ نظر ہے آئینہ دایم نقاب میں

شفائی نے مشاطہ کا ذکر کر کے معشوق ازلی کو معشوق مجازی میں بدل دیا ہے،جس سے شعر ادنا درجے کا معلوم ہونے لگا ہے۔جب کہ زمانے کا نواب تجمل حسین خاں کے لیے محوِ آرایش ہونا، اس مضمون کو ایک نئی جہت دے رہا ہے۔

غالب کے درج ذیل شعر کے تعلق سے بھی حالی کا کہنا ہے کہ غالب نے عرفی شیرازی کے مضمون کو دوسرے لباس میں جلوہ گر کیا ہے۔شعر ملاحظہ ہو:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہاے راز کا

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

حالی کی رائے میں غالب نے عرفی شیرازی کے اس شعر سے اخذِ مضمون کیا ہے:

ہر کس نہ شناسندۂ راز ست وگرنہ

ایں ہا ہمہ راز است کہ معلوم عوام است

حالی کے نزدیک:

’عرفی کا یہ شعر آبِ زر سے لکھنے کے قابل ہے اور اس جس اسلوب میں کہ یہ خیال اس سے ادا ہو گیا ہے، اب اس سے بہتر اسلوب ہاتھ آنا دشوار ہے۔

اس کے بعد غالب کی وکالت میں کہتے ہیں:

''مرزا کی جدّت اور تلاش بھی کچھ کم تحسین کے قابل نہیں ہے کہ جس مضمون میں مطلق اضافے کی گنجایش نہ تھی، اس میں ایسا لطیف اضافہ کیا ہے جو باوجود الفاظ کی دل فریبی کے لطفِ معنی سے بھی خالی نہیں ہے۔''

اخیر میں کہتے ہیں:

عرفی کا یہ مطلب ہے کہ جو باتیں عوام کو معلوم ہیں، یہی درحقیقت اسرار ہیں۔ مرزا یہ کہتے ہیں کہ جو چیزیں مانع کشفِ راز معلوم ہوتی ہیں، یہی درحقیقت کاشفِ راز ہیں۔

اب حالی سے یہ کون دریافت کرے کہ حضرت 'جو باتیں عوام کو معلوم ہیں، یہی درحقیقت اسرار ہیں' اور 'یہی درحقیقت کاشفِ راز ہیں' میں کون سی معنوی مناسبت ہے جس کی بنا پر آپ نے غالب کو عرفی شیرازی کے شعر سے مضمون اُڑا لینے کا مرتکب ٹھہرایا ہے؟

اور یہ بھی کہ جو راز معلوم عوام ہوں وہ بھلا اسرار کیوں کر ٹھہرائے جائیں گے؟

عرفی کے شعر کا معنوی تضاد خود اُس کے شعر کو سُبک ٹھہرانے کے لیے کافی ہے۔

اور جہاں تک غالب کے شعر کا سوال ہے اس کا ایک ایک لفظ معنویت سے پر اور پردۂ ساز کی ترکیب غالب کی انفرادیت اور اختراع پسند طبیعت پر دال ہے۔ موسیقی کی اصطلاح میں تاروں والے سازوں میں لگنے والے پیتل کے وہ ٹکڑے جن پر انگلیاں چلا کر یا جنھیں انگلیوں سے دبا کر الگ الگ سُر قایم کرتے ہیں، پردہ کہلاتے ہیں۔ اسی طرح بعض سازوں پر آڑے لگے ہوئے تاروں کو جن پر موسیقار انگلیاں چلا کر راگ یا سر نکالتا ہے، پردہ کہا جاتا ہے۔

غالب نے نہ صرف محرم، نوا ہاے راز، حجاب اور پردۂ ساز کی لفظی مناسبت سے بیان میں دل کشی پیدا کی ہے بلکہ معنوی اعتبار سے بھی شعر کو اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں طائرِ خیال کے پر

جلنے لگتے ہیں۔

اخیر میں عرض کردوں کہ غالب نے موسیقی کی اصطلاحوں خصوصاً پردۂ ساز کی ترکیب کو ایک سے زیادہ بار استعمال کیا ہے اور ہر جگہ اپنی انفردیت کی چھاپ ڈالی ہے:

غالب کا یہ مشہور شعر کس نے نہیں سنا ہوگا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اب دو کم معروف شعر بھی سن لیجیے:

جاں مطربِ ترانۂ ہل من مزید ہے
لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں

فریاد اسد غفلتِ رسوائی دل سے
کس پردے میں فریاد کی آہنگ نکالوں

☆☆☆

تنقید حالی اور غالب

حالی کی تنقید نگاری کی سب سے نمایاں خصوصیت ان کا توضیحی انداز ہے۔ وہ نقاد بھی ہیں اور معلم بھی۔ اپنی بات کو صفائی و سادگی کے ساتھ پیش کرنا، حسب موقع بزرگوں کے اقوال یا اشعار کے حوالے دینا، کسی نکتے کی مکمل تفہیم کے لیے مناسب مثالیں مہیا کرنا اور جہاں تک ہو سکے اپنی بات کو عام فہم اور دلچسپ بنانا، ان کی تنقیدی تحریروں کا خاصہ ہے۔ ان کا یہ معلمانہ انداز تنقید ہی وہ کنجی تھی جس نے کلام غالب کے پراسرار تہ خانوں کے دروازے خواص و عام پر یکساں طور پر کھول دیے۔ ان کی تنقید میں اگر شیخ محمد اکرام یا عبدالرحمان بجنوری کی سی عالمانہ واجتہاد پسندانہ شان ہوتی تو غالب کی فن کارانہ عظمت کا احساس آتش خانوں کی آگ کی طرح محض خواص کے سینوں تک محدود رہتا اور اس کی مقبولیت کی توسیع سے عوام کے ذہنی افق صبح صادق کی طرح روشن نہ ہو پاتے۔

اس حقیقت سے تو سبھی واقف ہیں کہ اچھے معلم کے لیے اچھا طالب علم ہونا بھی ضروری ہے۔ حالی کی زندگی پر نظر ڈالیں تو ہمیں ان کی شخصیت کا یہی پہلو سب سے روشن دکھائی دے گا۔ وہ طلب علم کی لگن میں گھر بار چھوڑ کر بغیر کسی سے کچھ کہے سنے خالی ہاتھ دلی جا پہنچے تھے اور جامع مسجد کے قریب حسین بخش کے مدرسے میں جہاں مشہور فاضل دین مولوی نوازش علی درس دیا کرتے تھے، داخل ہو گئے تھے۔ ایک شادی شدہ شخص کا اس طرح بیوی اور گھر بار چھوڑ چھاڑ کر چپکے سے نکل جانا ممکن ہے

بعض احباب کے نزدیک متعدد اسباب رکھتا ہومگر میرے خیال میں علم و ادب سے لگاو اور حصول تعلیم کا شوق اس کے محرک تھے ورنہ دلی کے قیام کے ابتدائی سال ہی میں ان کا عربی میں ایک رسالہ لکھنا اور اس میں ایک منطقی مسئلے کو زیر بحث لانا کیا معنی رکھتا ہے؟۔اس رسالے کو ان کے استاد نے محض اس لیے چاک کر دیا تھا کہ وہ ایک وہابی مولوی کی تائید میں تھا۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرتا چلوں کہ مولوی حالی مزاجاً تقلید کے بندے اور اجتہاد سے کورے سہی، ذہنی اعتبار سے بنی اسرائیل کی بھیڑ ہرگز نہیں تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ سنی العقیدہ ہوتے ہوئے ایک وہابی مولوی کی تائید میں رسالہ اور وہ بھی ایک منطقی مسئلے پر جس میں عقیدے سے زیادہ عقل کو دخل ہوتا ہے، ہرگز نہ لکھتے لیکن انھوں نے نہ صرف رسالہ لکھا بلکہ اپنے کٹر مولوی استاد کو جو مشہور حنفی عالم اور وہابیوں کے زبردست مخالف تھے، دکھایا۔اس سے ان کی علمی تجسس پسندی اور جرأت اظہار کا اندازہ ہوتا ہے۔

پھر جب ہم ان کو اس دور کے شعرا کے بجائے غالب کا کلام پسند کرتے ،ان سے فارسی قصائد کو درساً پڑھتے اور مشورۂ سخن کرتے دیکھتے ہیں تو ہمارا یقین پختہ ہونے لگتا ہے کہ حالی روایت پرست سنی العقیدہ مسلمان ہونے کے باوجود اجتہاد و بغاوت کو بہ نظر تحسین دیکھنے اور دین بزرگاں سے انحراف کرنے والی شخصیتوں سے ذہنی لگاو اور فکری مناسبت رکھنے والے انسان تھے۔اسی ذہنی وفکری وابستگی کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حالی کی تنقیدی نظر اور ادبی شعور کی تعمیر و تربیت میں غالب کی صحبتوں اور اصلاحوں یا مشوروں کا بھی اتنا ہی بڑا ہاتھ ہے جتنا شیفتہ اور سرسید کی دم سازی و رہنمائی کا۔اگرچہ خود حالی نے اس سے انکار کیا ہے کہ وہ غالب سے قرار واقعی مستفیض ہوئے ہیں۔

''درحقیقت مرزا کے مشورے اور اصلاح سے مجھے چنداں فایدہ نہیں ہوا بلکہ جو کچھ فایدہ ہوا وہ نواب صاحب (یعنی شیفتہ) مرحوم کی صحبت سے ہوا۔

وہ مبالغے کو ناپسند کرتے تھے اور حقایق وواقعات کے بیان میں لطف پیدا
کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسن بیان سے دل فریب
بنانا، اس کو منتہائے کمال شاعری سمجھتے تھے۔''

قطع نظر اس سوال سے کہ مبالغے کو ناپسند کرنے اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسن بیان سے دل فریب بنانے والے نواب مصطفا خان شیفتہ کے کتنے اشعار لوگوں کو یاد ہیں، حالی کے اس بیان میں مجھے ایک قسم کا ذہنی تسامح نظر آتا ہے۔ بے شک وہ شیفتہ کے لڑکوں کے اتالیق کی حثیت سے دہلی اور جہانگیر آباد میں ان کے ساتھ رہتے تھے اس لیے استفادے اور تبادلۂ خیال میں فاصلے اور وقت کی کمی یا پابندی مانع نہیں ہوسکتی تھی اور اس میں شبہ نہیں کہ حالی نے تقریباً آٹھ سال تک شیفتہ کی مصاحبت سے فیض اٹھایا غالباً اسی لیے ان کے ذہن میں یہ بات گھر گئی کہ انھوں نے شیفتہ سے بہت استفادہ کیا۔ لیکن اجتہاد پسند طبائع سے فطری طور پر متاثر ہونے والا حالی کا اثر پذیر ذہن نواب صاحب کے تقلیدی رجحان کو اس طرح قبول نہیں کر سکتا تھا جس طرح غالب اور سر سید کے خیالات کو اپنا سکتا تھا۔ حالی نے اگر شعوری طور پر شیفتہ اور سر سید کے مشوروں اور فیصلوں پر آمنا اور صدقنا کہا تو غیر شعوری طور پر غالب کی تنقیدی بصیرت اور ادبی شعور سے متاثر ہوئے۔

جہاں تک غالب کے تنقیدی شعور کا تعلق ہے خود ''یادگار غالب'' کے بیانات اور خطوط غالب میں شاگردوں کو دی گئی اصلاح سے غالب کی شعر فہمی، دقیقہ رسی اور تنقیدی نظر کا پتا چلتا ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد اپنے عالمانہ مقالے ''غالب نقادِ سخن کی حیثیت سے'' میں فرماتے ہیں:

''ان کی تنقیدی بصیرت صرف شعر و شاعری کی حد تک محدود نہ تھی، زبان و
ادب کے دوسرے مسائل میں بھی ان کا انتقادی ذہن پوری طرح کارفرما نظر

آتا ہے۔املا،انشا،لغت سبھی معاملات میں ان کی ناقدانہ صلاحیت بروئے
کار آئی ہے۔‘‘

(غالب نامہ،جنوری ۱۹۸۱ء ص ۱۷۹)

اور جہاں تک غالب کی شاعرانہ عظمت کا تعلق ہے خود حالی نے اس کی توثیق وتصدیق کے لیے’’یادگار غالب‘‘ جیسی قابل قدر تصنیف کا اہتمام کیا ہے اور علی الاعلان اس کا اعتراف بھی کہ:

’’اصل مقصد اس کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب وغریب ملکے کا لوگوں پر
ظاہر کرنا ہے جو خدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا۔‘‘

(یادگار غالب مرتبہ مالک رام ص ۱۶)

جس وقت حالی نے’’یادگار غالب‘‘ لکھی وہ اپنے تنقیدی نقاط نظر کو’’مقدمۂ شعروشاعری‘‘ لکھ کر عام کر چکے تھے۔لیکن مقدمہ لکھنے کا بنیادی مقصد تنقیدی نظریات کی ترسیل وتفہیم سے زیادہ ’’مخرب اخلاق‘‘ شاعری کی اصلاح تھا اس لیے حالی نے انھیں خیالات اور اصولوں پر زور دیا ہے یا ان کی حسب منشا تفسیر کی ہے جن کے سہارے اردو کی روایتی شاعری پر اصلاحی تنقید کر کے اس کے معیارات کو تبدیل کیا جا سکتا تھا لیکن ’’مقدمے‘‘ کے پانچ سال بعد جب وہ ’یادگار غالب‘ لکھنے بیٹھے تو انھیں اپنے پیمانوں کو قدرے بدلنا پڑا۔یہاں وہ ایک ایسے ممدوح پر قلم اٹھا رہے تھے جو قدیم رنگ میں رنگا ہوا ہونے کے باوجود اپنی انفرادیت،اپج اور بے پناہ فن کارانہ صلاحیت کے سبب حالی کے ادبی وتنقیدی اصولوں کی قطعیت کی زنجیروں میں جکڑا نہیں جا سکتا تھا۔خود حالی کو اپنے معیارات کے محدود ہونے کا احساس ہے اور غالب کی عظمت کا سکہ بھی ان کے دل ودماغ پر ایسا ثبت ہو چکا ہے کہ مذہبی شیفتگی اور جوش اصلاح کے نتیجے میں پیدا شدہ معیارات شعر مثلاً مبالغہ سے خالی ہونا،سادگی اور نیچرل انداز کا حامل ہونا اور اصلیت وجوش سے بھرا ہونا کو بنیادی اہمیت دینے کے

بجائے وہ غالب کے خداداد ملکۂ شاعری، اور جنیلیٹی، سلامتی طبع، تخلیقی جوہر، قوت متخیلہ اور قوت ممیزہ نیز فطرت انسانی کے مطالعے پر زور دینے لگے ہیں۔

دراصل غالب کی آزادہ روی، رند مشربی، توحید پرستی اور وسیع القلبی کے آگے حالی کی مذہبی شیفتگی اور اصلاح پسندی پہلے ہی سپر ڈال چکی تھی۔ اب اس کی شاعرانہ عظمت اور خلاّقی کے سامنے ان کے معیارات شعر جو انھیں رجحانات کی پیداوار ہیں، سرنگوں ہو جائیں تو تعجب کیسا؟ میں اپنے خیال کی تصدیق میں غالب کو نماز کی پابندی کی نصیحت کرنے کے واقعے کو پیش کرنا چاہوں گا جو ''یادگار غالب'' میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> ''ایک روز مجھ سے ایک ایسی غلطی ہوگئی جس کے تصور سے مجھ کو نہایت شرمندگی ہوتی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ مذہبی خود پسندی کے نشے سے سرشار تھے۔ خدا کی تمام مخلوق میں سے صرف مسلمانوں کو اور مسلمانوں کے تہتر فرقوں میں سے اہل سنت کو اور اہل سنت میں سے صرف حنفیہ کو اور ان میں سے بھی صرف ان لوگوں کو جو صوم و صلوٰۃ اور دیگر احکام ظاہری کے نہایت تقیّد کے ساتھ پابند ہیں، نجات اور مغفرت کے لائق جانتے تھے۔ گویا دایرۂ رحمت الٰہی کو کوئین وکٹوریا کی وسعت سلطنت سے بھی جس میں ہر مذہب و ملت کے آدمی بہ امن و امان زندگی بسر کرتے ہیں، زیادہ تنگ اور محدود خیال کرتے تھے۔ جس قدر کسی کے ساتھ محبت یا لگاؤ زیادہ ہوتا تھا، اس قدر اس بات کی تمنا ہوتی تھی کہ اس کا خاتمہ ایسی حالت پر ہو جو ہمارے زعم میں نجات اور مغفرت کے لیے ناگزیر ہے۔ چوں کہ مرزا کی ذات کے ساتھ محبت اور لگاو بدرجۂ غایت تھا اس لیے ہمیشہ ان کی حالت پر افسوس ہوتا

تھا۔ گویا یہ سمجھتے تھے کے روضۂ رضواں میں ہمارا ان کا ساتھ چھوٹ جائے گا اور مرنے کے بعد پھر ان سے ملاقات نہ ہو سکے گی۔

ایک روز مرزا کی بزرگی، استادی اور کبر سنی کے ادب اور تعظیم کو بالائے طاق رکھ کر خشک مغز واعظوں کی طرح ان کو نصیحت کرنی شروع کی۔ چونکہ ان کا ثقل سماعت انتہا درجے کو پہنچ گیا تھا اور ان سے بات چیت صرف تحریر کے ذریعے سے کی جاتی تھی، نماز پنج گانہ کی فرضیت اور تاکید پر ایک لمبا چوڑا لیکچر لکھ کر ان کے سامنے پیش کیا، جس میں ان سے اس بات کی درخواست کی تھی کہ آپ کھڑے ہو کر، یا بیٹھ کر، یا ایما و اشارے سے، غرض جس طرح ہو سکے نماز پنج گانہ کی پابندی اختیار کریں۔ اگر وضو نہ ہو سکے تو تیمم ہی سہی، مگر نماز ترک نہ ہو۔

مرزا کو یہ تحریک سخت ناگوار گزری اور ناگوار گذرنے کی بات ہی تھی۔ خصوصاً اس وجہ سے کہ انھیں دنوں میں لوگ گم نام خطوں میں ان کے اعمال و افعال پر بہت نازیبا طریقے سے نفرین و ملامت کر رہے تھے اور بازاریوں کی طرح کھلّم کھلا گالیاں لکھتے تھے۔ مرزا صاحب نے میری لغو تحریر کو دیکھ کر جو کچھ فرمایا وہ سننے کے لائق ہے۔ انھوں نے کہا:

''ساری عمر فسق و فجور میں گذری نہ کبھی نماز پڑھی، نہ روزہ رکھا، نہ کوئی نیک کام کیا۔ زندگی کے چند انفاس باقی رہ گئے ہیں۔ اب اگر چند روز بیٹھ کر یا ایما و اشارے سے نماز پڑھی تو اس سے ساری عمر کے گناہوں کی تلافی کیوں کر ہو سکے گی؟ میں تو اس قابل ہوں کہ جب مروں، میرے عزیز

اور دوست منہ کالا کریں اور میرے پانو میں رسی باندھ کر شہر کے تمام گلی
کوچوں اور بازاروں میں تشہیر کریں اور پھر شہر سے باہر لے جا کر کتوں اور
چیلوں اور کووں کے کھانے کو اگر وہ ایسی چیز کھانا گوارا کریں، چھوڑ
آئیں۔ اگرچہ میرے گناہ ایسے ہیں کہ میرے ساتھ اس سے بدتر سلوک کیا
جائے، لیکن اس میں شک نہیں کہ میں موحدّ ہوں۔ ہمیشہ تنہائی اور سکون کے
عالم میں یہ کلمات میری زبان پر جاری رہتے ہیں۔ لا الہ الاّ اللہ، لاموجود الا
اللہ، لاموثر فی الوجود الا اللہ۔"

اس طویل اقتباس کو پیش کرنے کا مقصد ان الفاظ اور جملوں کو ان کے سیاق وسباق میں پیش کرنا ہے جو حالی نے اپنے عقیدے اور اپنی اس تحریر کے تعلق سے کہے ہیں۔ سب سے پہلے تو انھوں نے اپنی اس نصیحت گری کو غلطی کہا ہے اور ایسی غلطی جس کے تصور سے انھیں ہمیشہ شرمندگی ہوتی ہے۔ پھر اپنے آپ کو "مذہبی خود پسندی کے نشے میں سرشار" بتایا ہے۔ پھر اپنے عقیدے کے اعتبار سے خدا کی رحمت کو کوئین وکٹوریا کی وسعت سلطنت سے کم بتا کر اس عقیدے کا مذاق اڑایا ہے پھر خود ہی اپنی اس تحریر کو "لغو" بتایا ہے۔ اور اخیر میں مرزا کے عقیدۂ توحید وجودی کا ذکر کرکے ان کی نجات کے امکانات کی طرف اشارہ بھی کردیا ہے۔

"یادگار غالب" ہی میں آگے چل کر حالی نے "اسلام کا یقین" کے زیرِ عنوان مرزا کے عقائد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"انھوں نے تمام عبادات اور فرائض و واجبات میں سے صرف دو چیزیں
لے لی تھیں۔ ایک توحید وجودی اور دوسرے نبی اور اہل بیت نبی کی محبت۔
اور اسی کو وہ وسیلۂ نجات سمجھتے تھے۔"

صاف ظاہر ہے کہ مرزا غالب کی خدمت میں حاضر رہ کر ان سے درس شعر لینے والے نوجوان پانی پتی مولوی الطاف حسین حالی اور "یادگار غالب" لکھنے والے حالی میں عقیدے اور ذہنیت کے اعتبار سے میلوں کا فاصلہ ہے۔ وہ اب جان چکے ہیں کہ:

یہ پہلا سبق ہے کتاب ہدا کا
کہ ہے ساری مخلوق کنبہ خدا کا

وہ اب ساری نوع انسانی کو اپنے عقیدے کی لاٹھی سے ہانکنے کے بجائے انھیں اپنی اپنی راہ پر چلنے کی اجازت دینے لگے ہیں اور سب سے اہم بات یہ کہ جگہ جگہ مرزا کی بے دینی و گمراہی کی پردہ پوشی کرنے یا ان کے اعمال و عقائد کی توجیہہ و تطبیق کرنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ حالی کے عقیدے اور مزاج کی اس انقلابی تبدیلی کے بیج تلاش کریں تو ہمیں غالب کی صحبتوں اور غالب کے طرز فکر و حیات سے متاثر ہونے میں مل جائیں گے۔ اگر حالی نے اپنی پابند شرع نوجوانی کے زمانے میں غالب کی آنکھیں نہ دیکھی ہوتیں اور

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں، اجزائے ایماں ہوگئیں

یا

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

جیسے ذہنی جھٹکے دینے والے اشعار کی تشریح و تفہیم سے انھیں واسطہ نہ پڑا ہوتا تو محض سرسید کی صحبت ایک پختہ کار مولوی کو اتنا زیادہ متاثر نہ کر پاتی کہ مذہب، ادب، معاشرت اور تعلیم کے میدان میں وہ ایک ترقی پسند ماڈرن انسان کے روپ میں ہمارے سامنے آسکیں۔

میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ ''مقدمے'' کے حالی کی اخلاق آموزی اور نصیحت گری دراصل اردو شاعری کی اصلاح کے مقصد کے زیر اثر نمایاں ہوگئی ہے ورنہ عظمت فن اور تخلیق شعر کے تعلق سے ان کے تصورات اتنے محدود اور سکہ بند نہیں۔ خصوصاً غالب پر ان کی تنقید کے انداز کو پیش نظر رکھا جائے تو صاف پتا چلے گا کہ جس طرح غالب کی شخصیت اور عقائد کے معاملے میں حالی نے اپنی مولویت کے بندوں کو توڑ ڈالا ہے اسی طرح اس کے فن کی جانچ میں اپنے پیمانوں کی قطعیت کو بھی ڈھیلا کر دیا ہے۔ بلکہ مقدمے کے ان صفحات کو پڑھ جائیے جہاں انھوں نے شاعری کے لیے کیا شرطیں ضروری ہیں کے زیر عنوان تخیل، کائنات کا مطالعہ، تفحص الفاظ اور پھر آگے چل کر سبق استعداد اور نیچرل شاعری کا ذکر کیا ہے تو بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ ان کے ذہن پر غالب کے فن شعر گوئی کا سکہ جم چکا ہے۔ وہ غالب کے اردو فارسی اشعار کے حوالے اس ڈھنگ سے دیتے چلے جاتے ہیں جیسے انھیں کے فن کی توضیح و تشریح کے لیے یہ ساری بحث کر رہے ہوں۔

چناں چہ تخیل کی بحث میں انھوں نے غالب کے یہ دو شعر پیش کیے ہیں:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

اور

ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

کائنات کا مطالعہ کے ذیل میں ان کا ایک اردو اور ایک فارسی شعر شامل کیا ہے:

بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اور

بگذر بہ سعادت و نحوست کہ مرا

ناہید بغمزہ کشت و مریخ بقہر

اور نیچرل شاعری کے بیان میں بھی ان کے دو شعروں کا حوالہ دیا ہے:

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہوگئیں

اور

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

(یہ دوسرا شعر اُن نیچرل شاعری کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے)

دوسری دلچسپ بات یہ ہے کہ ''مقدمے'' کے صفحات میں جو باتیں کہی گئی ہیں ان کا اعادہ ''یادگارِ غالب'' میں غالب کی تعریف یا وکالت میں کیا گیا ہے۔ مثلاً قوت متخیلہ کے تعلق سے ''مقدمے'' میں حالی کا کہنا ہے کہ اسے قوت ممیزہ کا محکوم ہونا چاہیے اور ''یادگار'' میں فرماتے ہیں کہ مرزا کا ابتدائی کلام جس میں قوت متخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا مقبول نہ ہوا مگر جب قوت ممیزہ نے اس کی باگ اپنے ہاتھ میں لی تو اس نے وہ جوہر نکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔ ''مقدمہ'' میں انھوں نے سبق استعداد اور فطری ملکۂ شاعری کے بغیر اچھی یا اعلا پایے کی کی شاعری کو ناممکن بتایا ہے۔ تخیل کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''یہ وہ ملکہ ہے جس کو شاعر ماں کے پیٹ سے اپنے ساتھ لے کر نکلتا ہے اور جو اکتساب سے حاصل نہیں ہوگا۔'' اور سبق استعداد کے سلسلے میں کہتے ہیں: ''شاعری کے کوچے میں اسی شخص کو قدم رکھنا چاہیے جس کی فطرت میں یہ ملکہ ودیعت

کیا گیا ہو۔''اور''یادگار''میں جب مرزا کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہیں تو لکھتے ہیں''مرزا کی شاعری اکتسابی نہ تھی۔۔۔۔ یہ ملکہ ان کی فطرت میں ودیعت کیا گیا تھا۔''

''مقدمے''میں جھوٹ اور مبالغے کو شاعری کے لیے سخت مضر اور اصلیت کو ضروری بتانے کے بعد''یادگار''میں مرزا کے قصیدوں میں مدح کے پہلو کی کمزوری کا سبب جھوٹی اور بے اصل باتوں سے ان کی طبعیت کا مناسبت نہ رکھنا بتاتے ہیں۔

حالی نے''مقدمے''میں شاعری کو پرکھنے کے معیار اور پیمانے مقرر کیے مگر''یادگار''میں انھیں پیمانوں کو رد کرتے ہوئے فرما گئے''ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا۔''

غرض کہ حالی نے جس طرح مذہب اور عقیدے کے معاملے میں مرزا کے لیے استثنائی زاویۂ نگاہ اختیار کیا ہے۔اسی طرح ان کی شاعری کی پرکھ کے لیے بھی جداگانہ معیار مقرر کر رہے ہیں۔میں اسے غالب ہی کی شخصیت اور فن کا کرشمہ سمجھتا ہوں۔

☆☆☆

پروفیسر یونس اگاسکر اردو ادب کا ایک ایسا درخشندہ ستارہ ہیں جس کی آب وتاب میں کوئی کلام نہیں لیکن اردو کے نام نہاد نقادوں کی نگاہ کم بیں اس کے جلووں تک رسائی کا مادہ نہیں رکھتی۔ ہر قلم کار کی قدر شناسی نگاہ عام کا نہیں بلکہ بصیرت خاص کا تقاضا کرتی ہے۔

کلام غالب کے حوالے سے پروفیسر یونس اگاسکر نے اپنی تحقیق کو تنقیدی بصیرت کی روشنی میں جن نتائج سے ہم کنار کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہیں۔ انھوں نے بلند بانگ دعوے نہیں کیے لیکن اپنے نتائج کی تصدیق کے لیے بھرپور مسکت دلائل پیش کیے ہیں۔ غالب پر ان کی تحریریں، ان کے خیالات اور ان کے بصیرت افروز افکار، فیصلہ کن حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ پرواز پستی سے بلندی کی طرف نہیں بلکہ بلندی سے شروع ہو کر مزید بلندی پر ختم ہوتی ہے۔

آج غالب فہمی کے تعلق سے اردو حلقوں میں جو بے داری پیدا ہوئی ہے اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا غلط نہ ہوگا کہ مستقبل کا نقاد غالب فہمی پر جب بھی گفتگو کرے گا تو پروفیسر یونس اگاسکر کی یہ تحریریں اس کا بیش قیمت حوالہ ہوں گی۔

—— ڈاکٹر رشید اشرف خان

Ghalib: Ek Bazdeed
by Prof. Yunus Agaskar

arshia publications

A for Arshia Publications

arshiapublicationspvt@gmail.com

+91 9971-77-5969
www.arshiapublications.com
arshiapublicationspvt@gmail.com